# El lenguaje del cine

SERIE MULTIMEDIA / cine

Marcel Martin

gedisa editorial

Marcel Martin

# EL LENGUAJE DEL CINE

MULTIMEDIA CINE

# MULTIMEDIA

## Colección dirigida por Simón Feldman

| | |
|---|---|
| *La radio en la convergencia multimedia* | MARIANO CEBRIÁN |
| *La fascinación del movimiento* | SIMÓN FELDMAN |
| *El documental* | ERIK BARNOUW |
| *Manual de efectos especiales para televisión y vídeo* | BERNARD WILKIE |
| *Taller de escritura para televisión* (comp.) | LORENZO VILCHES |
| *Técnicas de edición en cine y vídeo* | KEN DANCYGER |
| *Manual práctico para producción audiovisual* | ROBERT SIMPSON |
| *Las nuevas tecnologías de la comunicación* | MICHAEL M.A. MIRABITO |
| *Cómo utilizar la cámara de vídeo* | GERALD MILLERSON |
| *Exponer una historia* | RICARDO ARONOVICH |
| *El oficio del guionista* | JOHN BRADY |

# EL LENGUAJE DEL CINE

Marcel Martin

gedisa
editorial

Título del original en francés:
*La langage cinématographique*
© by Les Éditions du CERF, Paris

Director de la colección: Simón Feldman

Traducción: María Renata Segura

Diseño de cubierta: Alma Larroca

5ª reimpresión: abril del 2002, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1°-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84–7432–381-9
Depósito legal: B. 16174 -2002

Impreso por: Romanyà Valls
Verdaguer 1, Capellades (Barcelona)

Impreso en España
*Printed in Spain*

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma.

# Indice

PRÓLOGO ..... 9

ADVERTENCIA DEL AUTOR ..... 13

INTRODUCCIÓN ..... 17

**1. Los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica** ..... 26
Una realidad material con valor figurativo (26); Una realidad estética con valor afectivo (29); Una realidad intelectual con valor significante (32); La actitud estética (34).

**2. La función creadora de la cámara** ..... 36
Los encuadres (41); Los distintos tipos de planos (43); Los ángulos de toma (47); Los movimientos de cámara (51).

**3. Los elementos fílmicos no específicos** ..... 63
La iluminación (63); El vestuario (67); Los decorados (69); El color (74); La pantalla grande (79); El desempeño actoral (80).

**4. Las elipsis** ..... 83
Elipsis de estructura (86); Elipsis de contenido (88).

**5. Enlaces y transiciones** ..... 94
Enlaces de orden plástico (96); Enlaces de orden psicológico (98).

**6. Metáforas y símbolos** ..... 101
Las metáforas (102); Los símbolos (107).

**7. Los fenómenos sonoros** ..... 118
Los ruidos (126); La música (130); El punto de escucha (142).

**8. El montaje** ..... 144
Fundamentos psicológicos del montaje (149); Definiciones y reglas (151); Funciones creadoras del montaje (155); Cuadros de montaje (159); El montaje rítmico (160); El montaje ideológico (165); El montaje narrativo (168); El cine, arte del montaje (172); Los movimientos de cámara (175).

**9. La profundidad de campo** ..... 178

**10. Los diálogos** ..... 187
Los distintos tipos de diálogo (192).

**11. Los procedimientos narrativos secundarios** ..... 195
Procedimientos objetivos (195); Procedimientos subjetivos (198); El sueño (201); La ensoñación despierta (201); El vértigo (203); El desvanecimiento (204); La alucinación (205); La muerte (206).

**12. El espacio** ..... 208

**13. El tiempo** ..... 226
Las distintas estructuras temporales del relato (235); Pasado y futuro (243).

CONCLUSIÓN ..... 252

ANEXO I. Nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos ..... 264

ANEXO II. Compendio de semiología ..... 267

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL ..... 270

# Prólogo

Conocí este libro en la segunda mitad de la década del cincuenta, una época en que surgían realizadores que enriquecieron particularmente el panorama del cine: Resnais y Truffaut en Francia, Munk y Wajda en Polonia, Bardem y Berlanga en España, Nelson Pereira dos Santos en Brasil, Satyajit Ray en la India, Torre Nilsson y Ayala en la Argentina; se reafirmaba la obra de Buñuel en México, la de Bergman en Suecia; surgía el cine independiente norteamericano y se prolongaba la influencia del neorrealismo italiano.

Para quienes comezábamos la actividad cinematográfica, se hacía indispensable —junto con la práctica incipiente— la consulta de ensayos teóricos que permitieran pofundizar los conocimientos del lenguaje. Este libro de Marcel Martin se constituyó entonces en uno de esos textos sustanciales por su terminología clara y su rico contenido.

A diferencia de otros ensayistas, para quienes la erudición se manifiesta por medio de un listado de fechas y un rosario de anécdotas, Martin exponía el resultado de sus análisis en términos ajustados a los múltiples aspectos de un lenguaje complejo que se presta al enmarañamiento conceptual.

Una simple ojeada a las materias que aquí se tratan demuestra que el autor no divaga por meandros subjetivos. Lo que no le significa desconocer el carácter ambiguo o ambivalente del cine: a pesar de su realismo aparentemente objetivo, permite expresar las mayores ilusiones, los sueños más osados de la imaginación.

Si tuviéramos que definir brevemente el libro de Marcel Martin diríamos que es un *inventario preciso, detallado y sis-*

*temático* de las características del lenguaje cinematográfico, tanto externas como internas.

A este inventario llega Martin no sólo por su minucioso y personal trabajo de observación reflexiva, sino también por el agregado de numerosas citas con que se hacen presentes teóricos y realizadores de fuste.

Todo ello conduce a un exhaustivo análisis general, del que pueden dar idea breves menciones de algunos aspectos tratados:

—La evaluación de numerosas definiciones históricas, como la que, por ejemplo, engloba tres de las características esenciales del cine: *intensidad*, por la fuerza de las imágenes ligadas a la música; *intimidad*, por la forma en que la cámara penetra, aislándolos, en los detalles más ínfimos; *ubicuidad*, porque nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo.

—La comprobación del sentimiento de realidad que provoca el cine y que ha penetrado la conciencia y el subconsciente de los espectadores de todas las épocas.

—El entendimiento de la unidad dialéctica entre lo real y lo irreal en la percepción de lo cinematográfico.

—La transcripción y comentario de las tablas clásicas de montaje.

—La minuciosa enumeración del rol creativo de la cámara en atención a sus posiciones con respecto al sujeto, a sus angulaciones y a sus desplazamientos.

—La ubicación certera del tiempo y el espacio como factores determinantes en la transposición de lo real a lo imaginario.

—La enumeración de las funciones cumplidas por el sonido en general, la música, los diálogos, la iluminación, el montaje, los decorados, el color, los intérpretes, el vestuario, así como los comentarios sagaces acerca de las metáforas y los símbolos.

Pero, además, hay otro aspecto positivo en este texto y es la profusión de ejemplos fílmicos que apoyan cada concepto. Ello estimula al lector impulsándolo a un examen más preciso de esas obras, pertenecientes a diversas etapas históricas, hoy más accesibles por la amplia gama de películas que ofrecen los video-cassettes.

Han pasado treinta años desde que apareció la primera

edición de este libro. El cine ha continuado enriqueciéndose y la obra de Marcel Martin, actualizada en sucesivas ediciones, hoy ya convertida en un clásico —traducida a por lo menos doce idiomas— continúa siendo, como lo quiso su autor, "un instrumento de trabajo para todos aquellos que quieren iniciarse en la estética del cine al mismo tiempo que en su historia".

SIMÓN FELDMAN

# Advertencia del autor

Esta reedición va acompañada de una vuelta al redil, puesto que las dos primeras ediciones (1955 y 1962) fueron publicadas por Éditions du Cerf, mientras que la tercera (1977) lo fue por Éditeurs Français Réunis. Este libo conoció un éxito continuo porque responde a las necesidades de aquellos para quienes fue concebido y escrito, los amantes del cine y los aficionados a él, que se empeñan en motivar su interés y en profundizar sus conocimientos. Hasta el momento fue traducido a doce lenguas (castellano, portugués, finés, ruso, búlgaro, rumano, serbocroata, esloveno, griego, árabe, chino y japonés) y sirvió como manual en varias escuelas de cine del mundo.

Escrito primero para el título de estudios superiores de filosofía con la dirección del profesor Étienne Souriau —precursor de la introducción de los estudios cinematográficos en la Sorbona— y publicado enseguida gracias a Henri Agel, entonces animador de la colección "Septième art", es hoy el balance de más de treinta años de asidua frecuentación de la Cinemateca Francesa, de los cineclubes, de las salas públicas y de la televisión, y el producto de innumerables apuntes tomados durante muchas proyecciones: habiendo "aprendido" cine sólo viendo películas, he querido hacer de este libro la síntesis de una experiencia práctica de amante del cine y una herramienta de trabajo para todos los que quieren iniciarse en la estética del cine al mismo tiempo que en su historia.

Sin falsa modestia, puedo decir que esta obra está dirigida ante todo a los aficionados o no profesionales, y en especial a los alumnos del último curso de los establecimientos de segunda enseñanza, tentados por la opción cine que ahora se les ha comenzado a proponer. Aplicando el acertado principio de Pierre Larousse, para quien "un diccionario sin ejemplos es un esqueleto", ilustré el discurso "pedagógico" con muchísimas citas de películas, descritas precisamenate para poner de manifiesto su significado y compensar una iconografía por fuerza limitada y, por otra parte, a menudo imposible de constituir.

Cuando elaboré este estudio, la *filmología* ya había logrado el derecho de ciudadanía en la Sorbona, pero la *semiología* fílmica aún no existía como disciplina específica. Las investigaciones efectuadas posteriormente en este campo —en especial las de Christian Metz— constituyen la profundización y la sistematización de los análisis que

aquí he propuesto, luego de otros teorizadores, en una perspectiva estética que fue, sobre todo, la de André Bazin, a quien considero uno de mis maestros espirituales; el otro es Georges Sadoul, en lo que se refiere al método historiográfico.

Adaptar mi trabajo al gusto actual, para esta cuarta edición, significaría proseguirlo en un camino que se ha abierto ampliamente y explorado con minuciosidad, y no he creído tener que repetir aquí, pues, conclusiones formuladas a la perfección por los semiólogos. Por otra parte, la tentativa de aplicar una disciplina científica, la lingüística, a una actividad de creación artística se manifestó como una tarea cautivante pero aventurada, en la medida en que la formulación de las leyes de la producción y de la transmisión del significado no elimina el misterio y el milagro de la creación individual: el propio Christian Metz reconoció los límites de la investigación semiológica en este campo. Por eso me limito a proporcionarle al lector, como anexo, un breve enfoque sobre el tema.

Por otro lado, confieso no estar obsesionado por el cuidado de poner al día mi trabajo agregándole sistemáticamente ejemplos tomados de las películas de la última década. En efecto, mi propósito es ilustrar la historia del cine mucho más que su actualidad. Pienso que lo fundamental de los procedimientos fílmicos de expresión ya se ha descubierto y aplicado desde hace mucho tiempo, digamos, desde antes de mediados de los años treinta. Además, las películas de los últimos decenios proporcionan cada vez menos ejemplos de aplicación de la mayor parte de los procedimientos estudiados en este libro. Dentro de mi perspectiva me parece más útil, en tal caso, tratar de precisar lo más posible el origen y el primer uso de tal o cual efecto de lenguaje visual o sonoro y dar ejemplos seleccionados de los "clásicos" del cine.

Al comprobar el abandono progresivo de una buena cantidad de procedimientos del lenguaje cinematográfico, uno primero está tentado por pensar que su catálogo constituiría el diagnóstico de una especie de enfermedad infantil correspondiente a los balbuceos del séptimo arte antes de que éste llegara a librarse de los medios de expresión, algunos de los cuales pueden parecer un tanto escolares en su voluntad de aplicar al cine efectos de lenguaje que no suelen ser sino equivalentes más o menos aproximativos de procedimientos orales o escritos: el término *gramática*,[1] a veces aplicado a un catálogo, traduce la ingenua preocupación de probar que el cine es un auténtico lenguaje, ya que recurre a los mismos procedimientos de escritura que la novela o la poesía. Hay que señalar además que algunos grandes cineastas raras veces se han preocupado por investigar en el pla-

[1] Véase André Berthomieu: *Essai de grammaire cinématographique*, La Nouvelle Édition, París, 1946.

no del lenguaje y se hallan poco citados aquí: tal es el caso de John Ford, en especial, y también de Stroheim, Buñuel y Kurosawa.

Pero creo que la progresiva caída en desuso de la especificidad del lenguaje fílmico ha recibido una evidente aceleración por influencia de la televisión, que representa lo que estoy tentado por llamar, parafraseando a Roland Barthes, grado cero de la escritura fílmica. Esta contaminación produce una trivialización y una estandarización que traducen la negación del lenguaje más que su superación: el cine comercial es, por lo general, una simple fotocopia de la realidad más que la creación original de un universo específico.

Claro está, no todos los procedimientos inventariados aquí tienen el mismo carácter de originalidad o de necesidad: tal como lo mostrará su estudio, seguido según una progresión lógica, van desde lo más sencillo hasta lo más complejo, y de lo más elemental hasta lo más elaborado. Mientras que algunos elementos (montaje, expresión del tiempo y del espacio, en especial) son los fundamentales e inalienables del lenguaje fílmico y pueden aplicarse con gran sutileza y notable eficacia, otros sólo traducen, repito, esa especie de mimetismo practicado por cineastas deseosos de elaborar su propio lenguaje a partir de las "gramáticas" constituidas durante siglos por las disciplinas narrativas y figurativas preexistentes. Lo que traduce la gran explosión de comienzos de los años 60, la de las diversas *nuevas olas* y la del *cine directo*, movimientos constitutivos de un nuevo cine caracterizado por el abandono de la mayoría de los "mecanismos" tradicionales de la escritura. De este modo, el lenguaje cinematográfico moderno, enriquecido con el aporte del realismo en general y del neorrealismo en particular, ha llegado a un estilo liberado de todas las limitaciones que podían constituir los componentes del arsenal expresivo del lenguaje tradicional.

Por eso mi trabajo, más allá de su primer propósito de inventariar todos los procedimientos de escritura fílmica, desemboca en un análisis histórico de las determinaciones técnicas, económicas e ideológicas de la evolución del lenguaje: si bien los fenómenos lingüísticos, en cierta medida, funcionan independientemente de las circunstancias materiales y temporales de la realización de películas, no se pueden separar de ellas bajo pena de arbitrariedad formalista. Lo *real del cine*, que es el principal objeto de este estudio, se inscribe, pues, en el *cine de lo real*, es decir, en la totalidad de los determinismos históricos e ideológicos de los cuales las películas son el espejo o el reflejo.

Este es el marco intelectual en el cual se sitúa mi trabajo, que se propone antes que nada proporcionar a los amantes del cine un análisis sistemático y normativo de los procedimientos de expresión del lenguaje cinematográfico.

*Julio de 1985*

# Introducción

Noventa años después del descubrimiento de los hermanos Lumière[1] ya no se discute seriamente que el cine es un arte. ¿Acaso es presuntuoso pensar que en la historia del cine haya unos cincuenta films que son tan valiosos como la Ilíada, el Partenón, la Sixtina, la Gioconda o la Novena Sinfonía, y cuya destrucción empobrecería del mismo modo el patrimonio artístico y cultural de la humanidad? Sí, tal vez, pues semejante afirmación parecería muy audaz para los que persisten en considerar el cine como una "diversión de ilotas" (George Duhamel): es fácil responder que si algunos desprecian el cine, en realidad lo hacen porque ignoran sus bellezas y que, en tal caso, es absolutamente irracional considerar despreciable un arte que, socialmente hablando, es el más importante y el más influyente de nuestra época.

Pero hay que reconocer que la índole misma del cine proporciona no pocas armas contra él mismo.

El cine es *fragilidad*, dado que está ligado a un soporte material en extremo delicado y acechado por los ultrajes del

[1] ¿Es necesario recordar que el cine no es un cabal producto de la inventiva de los hermanos Lumière en 1895? Georges Sadoul con justa razón comienza su *Histoire générale du cinéma* [*Historia general del cine*] con un volumen dedicado a "L'invention du cinéma" y que arranca en 1832. Pero es evidente, sin remontarse al mito de la caverna, que las sombras chinescas y las linternas mágicas han preparado mucho antes el camino del cine (véase la sesión de sombras chinescas en *Le montreur d'ombres* y en *La Marsellaise* [*El presentador de sombras*; *La Marsellesa*]. El principal descubrimiento de los Lumière consiste en el perfeccionamiento del dispositivo de arrastre intermitente de la película, que debía posibilitar el *cinematógrafo* a partir de las invenciones de los precursores, en especial Etienne Jules Marey (*cronofotógrafo*, 1888) y Tomás Edison (*kinetoscopio*, 1891).

tiempo; porque sólo es objeto del depósito legal desde hace poco tiempo y el derecho moral de los creadores apenas está reconocido; porque se lo considera, ante todo, como una mercadería y porque el dueño tiene derecho a destruir las películas según le plazca; porque está sometido a los imperativos de los socios comanditarios y porque en ningún otro arte las contingencias materiales influyen tanto en la libertad de los creadores.

Es *futilidad*, porque es la más joven de todas las artes, nacida de una vulgar técnica de reproducción mecánica de la realidad; porque la inmensa mayoría del público la considera una simple diversión, a la cual se asiste sin ceremonia; porque la censura, los productores, los distribuidores y los explotadores cortan las películas a su manera; porque las condiciones del espectáculo son tan lamentables que el cine de sesión continua permite ver el final antes del comienzo, todo en una pantalla que no corresponde al formato del film; porque en ningún otro arte la coincidencia de la crítica es tan difícil de darse y porque todos se creen autorizados para erigirse en jueces, cuando se trata de cine.

Es *facilidad*, porque se suele presentar con apariencia de melodrama, de erotismo o de violencia; porque en gran parte de su producción consagra el triunfo del disparate; porque en manos de las potencias del dinero que lo dominan es un instrumento de embrutecimiento, "fábrica de sueños" (Ilya Ehrenbourg), "río fugaz que desbobina con profusión kilómetros de opio óptico" (Audiberti).

De esta manera, hay profundos defectos que disminuyen las posibilidades del desarrollo estético del cine, y, además, un gravoso pecado original pesa sobre su destino.

## Una industria y un arte

Es conocida la célebre fórmula final del *Esquisse d'une psychologie du cinéma [Esbozo de una psicología del cine]*, de André Malraux: "Por otra parte, el cine es una industria". Lo que para André Malraux aparentemente no es sino la verificación de una evidencia, en algunas personas se convierte en la afirmación de un vicio redhibitorio.

Así es: el cine es una industria, pero convendremos en que la construcción de las catedrales, por anticipado y mate-

rialmente hablando, también lo fue, en virtud de la amplitud de los medios técnicos, financieros y humanos que exigía y que no osbtaculizó en absoluto la elevación de estos edificios hacia la belleza. Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad y que creen estar en condiciones de hablar en nombre del gusto del público en virtud de una supuesta ley de la oferta y la demanda, cuyo juego está torcido porque la oferta modela la demanda según su capricho. En resumen, si bien el hecho de que sea una industria pesa gravemente sobre el cine, más bien son responsables de esto las implicaciones morales de este concepto que las materiales.

Por fortuna, esto no impide su instauración estética, y la corta vida del cine ha producido bastantes obras maestras como para que se pueda afirmar que el cine es un arte, un arte que ha conquistado sus medios de expresión específicos y que se ha desvinculado totalmente de la influencia de las otras artes (en especial, del teatro), para desarrollar sus propias posibilidades con total autonomía.

## Un arte y un lenguaje

A decir verdad, el cine fue un arte desde sus orígenes, lo cual resulta evidente en la obra de Méliès, para quien el cine fue el medio de proseguir sus experiencias de ilusionismo y de prestidigitación del Teatro Robert-Houdin, con recursos prodigiosamente ilimitados: hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos, y Méliès, como inventor del espectáculo cinematográfico, tiene derecho al título de creador del séptimo arte.

En el caso de Lumière, el otro polo original del cine, la evidencia es menos clara pero tal vez más demostrativa. Al filmar *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat* [*La entrada de un tren en la estación de La Ciotat* o *La salida de las usinas*]* Lu-

* En razón de que los títulos de películas cambian en cada país, se ha procurado citar —en lo posible— el título original. De todos modos, el autor

mière no tenía conciencia de estar haciendo una obra artística sino sólo de estar reproduciendo la realidad: no obstante, al verlas en nuestros días, sus pequeñas películas resultan asombrosamente fotogénicas. El carácter casi mágico de la imagen fílmica aparece, así, con total claridad: la cámara crea algo muy distinto de un simple doble de la realidad. Sucedió lo mismo con los orígenes de la humanidad: los hombres que ejecutaron los grabados rupestres de Altamira y de Lascaux no tenían conciencia de hacer arte y su objeto era puramente utilitario puesto que se trataba, en su caso, de asegurar una especie de dominación mágica sobre los animales salvajes que constituían su subsistencia: sin embargo, sus creaciones hoy forman parte del patrimonio artístico más valioso de la humanidad.

En sus inicios, el arte estuvo al servicio de la magia y de la religión, antes de transformarse en una actividad específica creadora de belleza. El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas: los nombres de Griffith y de Eisenstein son los principales jalones de esta evolución que se ha hecho mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos fílmicos de expresión, cada vez más elaborados, y sobre todo mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos: el montaje.

## Un lenguaje y un ser

Convertido en lenguaje gracias a una *escritura* propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un *estilo*, el cine, por eso mismo, se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte.

Lo que esta obra pretende demostrar es que el cine es un lenguaje, analizando los innumerables medios de expresión que usó con flexibilidad y eficacia comparables con las del lenguaje verbal. Sin embargo, esta afirmación no deja de prestarse a controversias. Por cierto, muchos autores se han adherido

---

explica en cada caso en qué consiste el ejemplo, lo que exime al lector de una investigación no siempre a su alcance. [E.]

a ella de diferentes maneras. Para Jean Cocteau, por ejemplo, "una película es una escritura en imágenes", aunque Alexandre Arnoux considere que "el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática"; Jean Epstein ve en él a "la lengua universal", y Luis Delluc afirma que "un buen film es un buen teorema". Además se han dedicado muchas obras, con títulos explícitos o no, al lenguaje fílmico.

¿Pero se puede considerar verdaderamenate que el cine es un lenguaje dotado de la flexibilidad y del simbolismo que implica este concepto? Gilbert Cohen-Séat no parecía estar convencido: "Puesto que se trata de encontrar las huellas de las disciplinas del lenguaje convencional en la sucesión desbordante de las imágenes fílmicas, y en especial de buscar algún medio de hacer hincapié en estas disciplinas y de secundarias, evidentemente hay que admitir, primero, que la filmografía aún no ha superado la era de las armonías imitativas. Nuestros films, por así decirlo, estarían en la edad de las onomatopeyas visuales y sonoras, de las primitivas evocaciones directas. Estos signos ingenuos estarían llamados a una organización más científica y, por consiguiente, a acoger o a instituir en sí mismos una especie de convencionalismo... Conviene reconocer que el carácter primitivo de la expresión fílmica no nos haría considerar el film como representante de "la mentalidad del salvaje expresada en una lengua civilizada". Más bien lo veríamos como una forma de lenguaje aún no evolucionada, que se inserta en una civilización avanzada y, tal vez, capaz —por consiguiente— de tomar un camino de evolución original..."[2] A estas restricciones, sin duda alguna demasiado severas aunque muy atinadas, Gabriel Audisio agrega otras, en el campo histórico: "Se dice también que el cine es un lenguaje, lo cual es hablar con imprudencia. Quien confunda lenguaje con medio de expresión se expondrá a graves equivocaciones. La imprenta es un medio de expresión: podía esperar a que la inventaran. Pues el hombre siempre ha tenido diversos medios de expresarse, aun cuando sólo fuese con gestos... Pero la música, la poesía y la pintura también son lenguajes: no

[2] *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, págs. 129-131.

creo que se los haya inventado ayer ni que jamás se puedan inventar otros. Todo lenguaje ha nacido con el hombre".[3]

Es posible. Pero entonces habrá que reconocer que el cine es la forma más reciente del lenguaje definido como "sistema de signos destinados a la comunicación". Sin embargo, el semiólogo Christian Metz, que da esta definición, precisa que ésta no puede dar cuenta de la flexibilidad y la riqueza del lenguaje cinematográfico: "El film, *reproducción* o *creación*, siempre estaría de este lado o más allá del lenguaje", como consecuencia de "lo que hay de copioso en este lenguaje tan distinto de una lengua, tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados". Lo que diferencia al *lenguaje* cinematográfico de la *lengua* es su aspecto tan poco *sistemático*: las "diversas unidades significativas mínimas" en él no tienen "significado estable y universal", y es lo que conduce a clasificar al cine entre otras "totalidades significantes", tales como "las que forman las artes o los grandes medios culturales de expresión".[4]

Pero lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad. Con él, en efecto, los seres y las cosas mismas que aparecen y hablan, se dirigen a los sentidos y hablan a la imaginación: a primera vista parece que cualquier representación (*significante*) coincide de manera exacta y unívoca con la información conceptual que vehicula (*significado*).

En realidad, la representación es siempre *mediatizada* por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: "Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso. Las efigies del mundo, dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado".[5]

[3] *L'écran francais*, nº 74, 26 de noviembre de 1946.
[4] *Langage et cinéma*, págs. 216-7 y 99.
[5] *Communications*, nº 5, abril de 1965.

La realidad que aparece en la pantalla, pues, nunca es totalmente *neutra* sino siempre signo de algo más, en algún grado. Esta dialéctica significante-significado ya fue comentada por Bernard Pingaud: "A diferencia de sus análogos reales, vemos siempre lo que (los objetos) quieren decir, y cuanto más evidente es este saber, más se diluye en él el objeto y más valor especial pierde. De este modo, la película parece condenada a la opacidad de un sentido rico o a la claridad de un sentido pobre. O bien símbolo o bien enigma".[6] Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador con la película, relación que va desde la creencia ingenua en la realidad de lo real representado, hasta la percepción intuitiva o intelectual de los *signos* implícitos como elementos de un *lenguaje*.

Esta verificación conduce a acercar el lenguaje fílmico al lenguaje poético, en que las palabras del lenguaje prosaico se enriquecen con múltiples significantes potenciales. Y podemos pensar que el lenguaje fílmico ordinario, que se transforma en *medio* que ya no lleva en sí el *fin* porque se limita a ser un simple vehículo de sentimientos o ideas, constituye una especie de *enfermedad infantil* del cine al limitarse a poner en práctica un catálogo de recetas, procedimientos y mecanismos lingüísticos presuntamente productores de "significados estables y universales".

Se puede comprobar que tantas películas, perfectamente eficaces en el plano del lenguaje, se revelan sin valor desde el punto de vista estético y desde el punto de vista del *ser fílmico*: no tienen existencia artística. "Hay películas, escribe Lucien Wahl, en que el guión es preciso, la realización no tiene errores y los actores tienen talento, pero estos films no valen nada. No se ve lo que les falta, pero sí se sabe que es lo principal." Lo que les falta es lo que algunos llaman *alma*, o *gracia*, lo que yo llamo *ser*. "No son las imágenes las que hacen un film, escribió Abel Gance, sino el alma de las imágenes."

A esta revolución del lenguaje, a esta superación del *ci-*

[6] *Alain Resnais*, Premier Plan nº 18, pág. 18.

*ne-lenguaje* hacia el *cine-ser*, Griffith, Gance, Eisenstein, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais y Godard, entre otros, han contribuido poderosamente.

Claro está, se habrá advertido que las tres etapas que acabo de definir no se sitúan (o no se sitúan en principio) en una perspectiva histórica, sino que corresponden antes bien a un paso conceptual e ideal que explica lo que parece ser la evolución a la vez real y racional del cine hacia su instauración estética perfecta.

El objeto preciso de este libro es proceder a un recuento metódico y a un estudio detallado de todos los procedimientos expresivos y lingüísticos empleados por el cine: esto, por supuesto, desde un punto de vista antes que nada estético; el mío es siempre el del espectador-crítico que juzga las obras a posteriori. Conviene precisar que me abstendré de todo paralelismo sistemático con el lenguaje verbal y que sólo recurriré a los términos de la sintaxis y de la estilística por comodidad o cuando se imponga el paralelo con gran evidencia como para dejarlo de lado. En efecto, es posible estudiar el lenguaje fílmico a partir de las categorías del lenguaje verbal, pero toda asimilación de principio sería a la vez absurda y vana. Creo que hay que afirmar desde un principio la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico.

Su originalidad proviene en especial de su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible tanto como lo visible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, para lograr la compenetración del sueño y lo real, del vuelo imaginativo y de la comprobación documental, para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano.

Paul Valéry había expresado muy bien la admiración y la sorpresa que le causaba esta omnipotencia del cine: "Sobre el lienzo tirante, en el plano siempre puro en que ni la vida ni la sangre misma dejan huellas, los acontecimientos más complejos se reproducen tantas veces como se quiera. Las acciones son adelatadas o retrasadas. El orden de los hechos se puede invertir. Los muertos reviven y sonríen. [...] Vemos que la precisión de lo real asume todos los atributos del sueño. Es un sueño artificial. Es también una memoria exterior y está dota-

da de una perfección mecánica. Por último, mediante interrupciones y amplificaciones se paraliza la atención misma. Mi mente se halla dividida por estos prestigios. Vive en el lienzo omnipotente y agitado; participa de las pasiones de las quimeras que en él se producen. [...] Pero el otro efecto de estas imágenes es más extraño. Esta facilidad critica la vida. ¿Qué proporcionan, en lo sucesivo, esas acciones y esas emociones cuyos cambio y monótona diversidad veo? Ya no tengo ganas de vivir, pues ya no es más que parecerse. Conozco de memoria el porvenir".[7]

[7] Citado en la revista *Film*, nº 1, primavera de 1957.

# 1

# Los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica

La imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de la realidad, y en virtud de cierta cantidad de características generales que voy a tratar de definir.

## Una realidad material con valor figurativo

En tanto producto bruto de un aparato de grabación mecánica, es un dato material cuya objetividad reproductora es indiscutible, del mismo modo que la de una cinta magnetofónica o del barómetro registrador.

La imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*: el valor convincente del documento fotográfico o filmado, en principio, es irrefutable, aun cuando los efectos especiales sean posibles, según prueba el ejemplo de *Lambeth Walk* [*Paseo Lambeth*], citado más adelante, y según ha mostrado André Cayatte cuando hizo con él el argumento de su film *Il n'y a pas de fumée sans feu* [*Cuando el río suena agua lleva*].

La imagen fílmica, ante todo, es realista o, mejor dicho, está dotada de todas las apariencias (o de casi todas) de la rea-

lidad. En primer lugar, por supuesto, el *movimiento*, que en otro tiempo suscitó el asombro admirativo de los primeros espectadores conmovidos al ver las hojas de los árboles palpitar por la brisa o abalanzarse sobre ellos un tren: por esta razón, el *movimiento* es por cierto la característica más específica y más importante de la imagen cinematográfica. El *sonido* es también un constituyente decisivo de la imagen por la dimensión que le añade al restituir el entorno de los seres y de las cosas que sentimos en la vida real: nuestro campo auditivo engloba en todo momento, en efecto, la totalidad del espacio ambiente, mientras que nuestra mirada apenas puede abarcar a la vez más de sesenta grados e incluso treinta grados apenas, de un modo atento. En lo referente al *color*, más adelante veremos los problemas que plantea su presencia: hay que señalar, además, que no es indispensable para el "realismo" de la imagen; el *relieve*, por su parte, ya existe de manera suficiente en la imagen tradicional, y con los *olores*, aunque ya se hayan hecho pruebas (poco concluyentes), aún estamos en plena fantasía especulativa.

La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un *sentimiento de realidad* bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla. Tal creencia y tal adhesión van desde las más elementales reacciones en los espectadores vírgenes o poco evolucionados, cinematográficamente hablando (los ejemplos de esto son muchos),[1] hasta los muy conocidos fenómenos de participación (los espectadores que advierten a la heroína sobre los peligros que la amenazan) y de identificación con los personajes (de allí proviene toda la mitología de la estrella).[2]

Dos características fundamentales de la imagen resultan de su naturaleza de reproducción objetiva de lo real. En primer lugar es una *representación unívoca*: dado su realismo instintivo, ella sólo capta aspectos de la realidad precisos y de-

[1] En 1897, en Nijni-Novgorod [hoy Gorki], la barraca de proyección del célebre cineasta trotamundos Félix Mesguich fue incendiada por campesinos rusos convencidos de su brujería, porque vieron aparecer al zar en la pantalla. Poco después de la guerra, en un pequeño cine italiano rural, al haber caído del techo unos cascotes mientras la pantalla mostraba una erupción volcánica, los espectadores, llenos de pánico, se abalanzaron hacia la salida.

[2] Véase Edgar Morin, *Les stars*.

terminados, únicos en el espacio y en el tiempo. "La imagen cinematográfica, escribió Jean Epstein, no se ajusta bien a la esquematización que permitiría la clasificación rigurosa necesaria para una arquitectura lógica un tanto complicada, porque sigue siendo precisa y ricamente concreta."[3] Conviene hablar aquí de las relaciones entre la imagen y la palabra, a la cual a menudo se la ha asimilado. Ahora bien, esta comparación parece falsa, evidentemente, si pensamos que la palabra, así como el concepto que ella designa, es una noción general y genérica mientras que la imagen tiene una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra "la casa" o "el árbol", sino "tal casa" en particular y "tal árbol" determinado. Así, el lenguaje de las imágenes se asemejaría al de algunos pueblos, que no haya llegado a un grado suficiente de abstracción racional en el pensamiento. "Los esquimales, por ejemplo, escribe también Epstein, emplean como una docena de palabras distintas para significar la nieve, según que se esté derritiendo, esté polvorienta, congelada, etcétera."[4] Hay, pues, una diferencia considerable entre la palabra y la imagen. Entonces podemos preguntarnos cómo el cine llega a expresar ideas generales y abstractas. En primer lugar, porque cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico.

En segundo lugar está *siempre en presente*. Como fragmento de la realidad exterior, se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia: el desfase temporal sólo se realiza mediante la intervención del juicio, único capaz de formular como pasados los acontecimientos respecto de nosotros o de determinar varios planos temporales en la acción de la película. Tenemos prueba inmediata de ello cuando llegamos al cine durante la sesión: si la acción que presentan para nosotros constituye un *retroceso*

[3] *Le cinéma du diable*, pág. 56.
[4] Idem, pág. 54.

respecto de la acción principal, evidentemente no la percibimos como tal y resulta un obstáculo para la comprensión. Toda imagen cinematográfica está, pues, en presente: el pretérito indefinido, el imperfecto y llegado el caso el futuro no son sino el producto de nuestro juicio situado ante ciertos medios fílmicos de expresión, cuyo significado hemos aprendido a *leer*. En esto hay un hecho especialmente importante, si pensamos que todo el contenido de nuestra conciencia está siempre en presente, tanto nuestros recuerdos como nuestros sueños: en efecto, sabemos que el principal trabajo de la memoria reside en la localización precisa, en el tiempo y en el espacio, de los esquemas dinámicos que los recuerdos representan; por otra parte, los sueños están estrechamente determinados (en su surgimiento pero no en su contenido) por la actualidad de nuestro ser físico y psíquico, y el caso de las pesadillas muestra a las claras que el contenido de nuestros sueños se percibe primero como *presente*. Esto permite comprender la facilidad con que el cine puede expresar el sueño, pero sobre todo el prodigioso alimento que constituye la película para el sueño y, más aun, la ensoñación despierta: es cierto que los "intoxicados" con cine pueden acabar por dejar de distinguir, en su memoria, las imágenes fílmicas de los recuerdos de percepción real, de tan grande que es la identidad estructural de ambos fenómenos psíquicos.

## Una realidad estética con valor afectivo

Creemos que la imagen sólo raras veces tiene el valor figurativo de reproducción estrictamente objetiva de lo real: se puede decir que sucede en los films científicos o técnicos y en los documentales más impersonales, es decir, en todo el sector cinematográfico en que la cámara es un simple aparato de filmación al servicio de lo que está encargada de fijar en la película.

Desde el momento en que el hombre interviene, por poco que sea, se plantea el problema de lo que los científicos llaman *ecuación personal* del observador, es decir, la visión particular de cada uno, las deformaciones y las interpretaciones, incluso inconscientes.

Con mayor razón cuando el realizador pretende hacer

una obra de arte, su influencia sobre la cosa filmada es determinante y, a través de él, la función creadora de la cámara —según veremos en el capítulo siguiente— es fundamental.

La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo: la del realizador. El cine nos da de la realidad una *imagen artística*, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente *no realista* (piénsese en la función de los primeros planos y de la música, por ejemplo), y *reconstruida* con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectualmente.

En primer lugar, *sensorialmente*, es decir, *estéticamente*, según la etimología (dado que *aisthesis* en griego significa *sensación*), la imagen fílmica actúa con una fuerza considerable que se debe a todos los procesamientos purificadores e intensificadores a la vez, que la cámara puede hacer experimentar en el realismo bruto: en otra época el mutismo del cine; el papel no realista de la música y de la iluminación artificial; las distintas clases de planos y de encuadres, los movimientos de cámara, la cámara lenta, el acelerado, todos ellos aspectos del lenguaje fílmico sobre los cuales volveré, son otros tantos factores decisivos de estetización.

El cine, fundado —como cualquier arte y porque es un arte— en una *selección* y en un *ordenamiento*, dispone de una prodigiosa posibilidad de densificación de lo real que tal vez sea su fuerza específica y el secreto de la fascinación que ejerce.

Como bien ha dicho Henri Agel,[5] el cine es *intensidad*, *intimidad* y *ubicuidad*: intensidad porque la imagen fílmica, en especial el primer plano, tiene una fuerza casi mágica que da de lo real una visión absolutamente específica y porque la música, en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen;[6] intimidad, porque la imagen (también respecto del primer plano) literalmente nos hace penetrar en los seres (mediante los rostros, libros

[5] *Le cinéma a-t-il une âme?*, pág. 7.

[6] "Fortifica la vida *real*, la verdad convincente, objetiva, de las imágenes del cine porque ella (la imagen) les presenta un suplemento de vida *subjetiva*" (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pág. 136).

abiertos a las almas) y en las cosas; ubicuidad, porque el cine nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo, porque densifica el tiempo (en la pantalla, todo parece más largo) y en especial porque recrea la *duración* misma, y permite que la película tanscurra sin tropiezos en nuestra corriente de conciencia personal. La imagen cinematográfica nos da, pues, una reproducción de la realidad, cuyo realismo aparente, en verdad está dinamizado por la visión artística del realizador. La percepción del espectador se va haciendo afectiva en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad: en el cine, el público derrama lágrimas ante espectáculos que, en la realidad, quizá sólo lo conmoverían medianamente.

La imagen, pues, soporta un coeficiente sensorial y emotivo que nace de las condiciones mismas en las que transcribe la realidad. En este nivel, exige ya el juicio de valor y no el juicio de hecho, es por cierto algo más que una simple representación.

Lo que define aquello que el cine agrega a lo real en su imagen, ¿es acaso el concepto de *fotogenia*? Louis Delluc definió la fotogenia como "ese aspecto poético extremo de los seres y de las cosas, capaz de revelársenos por medio del cine". ¿Es acaso el de *magia*? Léon Moussinac ha escrito que "la imagen cinematográfica mantiene contacto con lo real y transfigura también lo real hasta la magia".[7]

Más curiosa aun es esta otra definición de Delluc sobre la fotogenia: "Cualquier aspecto de la cosas, los seres y las almas que acrecienta su calidad moral mediante la reproducción cinematográfica". Esta introducción del calificativo *moral* revela a las claras, en Delluc, la percepción de algo específico en la representación cinematográfica del mundo: uno se emociona con la representación que nos da el film sobre los acontecimientos, más que por los acontecimientos mismos.

Quedaría por precisar si la fotogenia está realmente en

[7] Por eso la imagen es un alimento escogido para la imaginación, y el film se integra con tanta perfección a nuestro ensueño interior. "El cine, escribe Edgar Morin, es la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal" (*op. cit.*, pág. 174). En *The connection* aparece una excelente definición de esa profunda ambivalencia del cine: "Es cine, no es realidad... Al menos, *no es realmente* real".

las cosas o más bien en las virtudes específicas de la imagen fílmica: lo mismo que una carroña puede ser objeto de poesía para Baudelaire, la miseria o la fealdad pueden convertirse en objeto de belleza cinematográfica (*Terre sans pain* [*Tierra sin pan*], *Aubervilliers*, etcétera).

## Una realidad intelectual con valor significante

Acabamos de ver cómo la fotogenia y la magia confieren a la imagen un valor mucho más eficaz que el de la simple reproducción.

Ocurre lo mismo en el plano de la significación. Aunque la imagen reproduzca fielmente los acontecimientos filmados por la cámara, no nos proporciona por sí misma indicación alguna de estos acontecimientos, en cuanto al sentido profundo: ella sólo afirma la materialidad del hecho bruto que reproduce (por supuesto, a condición de que no haya sido trucada), pero no nos da su significado. Así, la imagen de una lucha entre dos hombres no indica por fuerza si se trata de una confrontación amistosa o de una gresca y, en tal caso, cuál de los dos adversarios está en todo su derecho. La imagen, pues, por sí misma, *muestra* y no *demuestra*.

Por eso el comentario tiene tanta importancia (en los noticiarios, por ejemplo), y sabemos que a las imágenes se les puede hacer decir las cosas más contradictorias.

La imagen en sí misma está cargada de *ambigüedad* en cuanto a su sentido y de polivalencia significante. Por otra parte hemos visto que la imagen sola no nos permite percibir el tiempo de la acción que en ella se desarrolla.

Además, como consecuencia de la posibilidad que tiene el cineasta de construir el contenido de la imagen o de hacérnoslo ver desde un ángulo anormal, puede hacer surgir un *sentido* preciso de lo que a primera vista no es más que una simple reproducción de la realidad: un boxeador, visto entre las piernas de su adversario, aparece claramente en situación de inferioridad (véase *The ring* [*El ring*], de Hitchcock), un encuadre inclinado *significa* desconcierto moral, la imagen de un mendigo frente al escaparate de una pastelería tiene un significado que supera la simple representación.

Hay, pues, una *dialéctica interna* de la imagen: el mendi-

go y la pastelería se ponen en relación dialéctica; de ahí proviene el significado del acercamiento. Existe asimismo una *dialéctica externa*, fundada en las relaciones entre las imágenes entre sí, es decir, en el *montaje*, concepto fundamental del lenguaje cinematográfico; confrontado, mediante el montaje, con la imagen de un plato de sopa, del cadáver de una mujer y de un bebé sonriente, el rostro impasible de Mosjukin parece matizarse a veces con apetito, dolor y ternura: es el famoso *efecto Kulechov*. De manera semejante, si bien la imagen de un rebaño de corderos por sí sola no demuestra nada más que lo que muestra, por el contrario se carga con un sentido mucho más preciso cuando le sigue la de una multitud que sale del metro (*Modern times* [*Tiempos modernos*]).

Por supuesto, este significado de la imagen o del montaje puede escaparle al espectador: *hay que aprender a leer una película*, a descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras y el de los conceptos, a comprender las sutilezas del lenguaje cinematográfico. Además, el sentido de las imágenes puede ser discutido, del mismo modo que el de las palabras, y hasta se puede decir que de cada película hay tantas interpretaciones como espectadores.

Por consiguiente, si el sentido de la imagen depende del contexto fílmico creado por el montaje, también depende del contexto mental del espectador: cada uno reacciona según sus aficiones, su instrucción, su cultura, sus opiniones morales, políticas y sociales, sus prejuicios y sus ignorancias. Por otra parte, el espectador puede dejar escapar lo fundamental dejando que un detalle pintoresco pero no significativo le llame la atención: sabemos, por muchas experiencias, que los poco evolucionados primitivos y los niños se suelen apegar a detalles sin importancia que casualmente se hallaban en el campo de la cámara, y desatender lo fundamental.

Todo esto demuestra que la imagen, pese a su exactitud figurativa, es en extremo maleable y ambigua en el campo de su interpretación. Pero nos equivocaríamos al tomarlo como argumento, para caer en un agnoticismo injustificable: es perfectamente posible evitar cualquier error de interpretación al entregarse a una crítica interna (referencia a la película como totalidad significante) y externa (la personalidad del realizador y su concepción del mundo pueden indicar a priori el sentido de su mensaje) del documento fílmico.

En este nivel intelectual, pues, la imagen puede hacerse vehículo de la ética y de la ideología. Eisenstein, sabemos, había manifestado su intención de llevar al cine *El capital* de Marx: no era más que una ocurrencia, pues el montaje ideológico que le debe el cine es una de las principales etapas en la historia del descubrimiento de los medios específicos del lenguaje fílmico.

Al final de este análisis, creo haber resaltado lo suficiente el carácter verdaderamente original y excepcional de la percepción cinematográfica, que consiste en un complejo íntimo de afectividad e inteligibilidad y permite comprender las causas profundas de este "poder superior de contagio mental" del que dispone el cine, según la expresión de Jean Epstein.

## La actitud estética

Así, la imagen *reproduce* lo real y, en un segundo paso y eventualmente, *afecta* nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un *significado* ideológico y moral. Este esquema corresponde al papel de la imagen tal como lo ha definido Eisenstein, para quien la *imagen* nos conduce al *sentimiento* (al movimiento afectivo) y éste a la *idea*.

Pero hay que admitir que si bien esta gradación ideal era muy normal en la perspectiva del montaje ideológico, descubrimiento fundamental de Eisenstein, por el contrario, en el cine "habitual", es decir, no fundado en el montaje, el paso de la afectividad a la idea es mucho menos seguro y mucho menos evidente. ¿Cuántos espectadores no se quedan en este nivel sensorial y sentimental ante el cine? El cine, repito, es un lenguaje que hay que descifrar, y muchos espectadores, tragones ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes.

Por otra parte, esta actitud sensorial y pasiva no es una actitud *estética*, aunque yo haya definido este segundo nivel de realidad de la imagen como el grado estético de su acción, pues la instauración estética supone conciencia clara del poder de persuasión afectiva de la imagen. Para que haya actitud estética es menester que el espectador guarde cierta distancia, que no crea en la realidad material y objetiva de lo que aparece en

la pantalla y que sepa a conciencia que está frente a una imagen, un reflejo, un espectáculo.[8] No debe dejarse llevar por la pasividad total ante el hechizo sensorial ejercido por la imagen; no debe alienar la conciencia que tiene de hallarse frente a una realidad de segundo grado: con esta única condición, la de la salvaguardia de la *libertad* en la *participación*, la imagen se percibe verdaderamente como una realidad estética y el cine es un arte y no un opio.[9]

[8] Subrayemos que en cine ya no estamos *en* el mundo, obligados a cuidarnos de sus alcances y trampas, sino *delante de* él, protegidos, anónimos y disponibles: ante la pantalla estamos absolutamente libres para una total participación. Por eso es tanto más difícil tener perspectiva.

[9] "La actitud estética se define exactamente por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva... Lo irreal mágico-afectivo es absorbido en la realidad perceptiva, irrealizada ella misma en la visión estética" (Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, págs. 161-2).

# 2

# La función creadora de la cámara

Luego de definir los caracteres generales de la imagen debo estudiar ahora las modalidades de su creación, es decir, ante todo, la función de la cámara como agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica.

Alexandre Astruc, respecto de esto, escribió: "La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara".[1] En efecto, es cierto que la emancipación de la cámara ha tenido extrema importancia en la historia del cine. El nacimiento del cine como arte data del día en que los realizadores tuvieron la idea de desplazar el tomavistas durante una misma escena: los cambios de plano, de los cuales los movimientos de cámara sólo constituyen un caso particular (señalemos que en todo cambio de plano hay un movimiento de cámara, efectivo o virtual), estaban inventados y, por eso mismo, también el montaje, fundamento del arte cinematográfico.

Tomo de Georges Sadoul algunas informaciones técnicas para esbozar una brevísima historia de esta liberación. Durante mucho tiempo la cámara estuvo paralizada en una inmovilidad que correspondía al punto de vista del "profesor de orquesta" que asistía a una representación teatral. Esta regla sobreentendida era la de la unidad del punto de vista, que guió a Méliès, por otra parte creador muy fecundo y genial, a lo largo de toda su carrera.

No obstante, en 1896, un operador de Lumière inventó espontáneamente el travelling: había colocado la cámara en una góndola, en Venecia; en 1905, en *La Passion* [*La Pasión*] de Zecca, una panorámi-

[1] *L'écran francais*, nº 101, 3 de junio de 1947.

ca seguía el movimiento de los Magos que llegaban ante el establo de Belén. Pero el mérito de haber liberado a la cámara de su estatismo, a partir de 1900, variando el punto de vista en una misma escena de un plano a otro corresponde a un inglés, G. A. Smith, representante de lo que Sadoul llamó "escuela de Brighton". En cierta cantidad de películas realizadas en esa época, pasa con mucha libertad del plano general al primer plano, al cual, por otro lado, presentaban tímidamente como un "truco", visto a través de una lupa o una lente. "Smith, escribe Sadoul, lleva a cabo una evolución decisiva en el cine. Superó la óptica de Edison, que es la del zootropo o del teatro de marionetas; la de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima sólo una de sus pruebas; la de Méliès, que es la del 'profesor de orquesta'. La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura movible, activa, un personaje del drama. El director impone sus distintos puntos de vista al espectador. La escena-pantalla de Méliès queda superada. El 'profesor de orquesta' se eleva en una alfombra mágica."[2]

En adelante, la cámara se transformará en el manuable aparato de filmación que hoy conocemos. Al principio aparece al servicio de un estudio objetivo de la acción o del decorado: recuérdense los travellings que exploran los palacios de *Cabiria* y el célebre travelling de *Intolerance* [*Intolerancia*], en que la cámara de Griffith, colocada en un globo cautivo, recorre el gigantesco decorado de Babilonia. Pero pronto habrá de expresar puntos de vista cada vez más subjetivos mediante movimientos más audaces.

Así, en *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], la cámara, avanzando en un vertiginoso travelling, materializa en el espacio la trayectoria de las palabras de un ama de casa que le cuenta a una vecina los chismes de la casa. Unos años más tarde, en *La chute de la maison Usher* [*La caída de la casa Usher*], la cámara de Jean Epstein parece llevada entre las hojas secas por un viento furioso, mientras que Eisenstein, mediante un célebre travelling hacia adelante, imprime a su cámara el punto de vista de un toro en celo que se precipita hacia una vaca *Staroye i novoye* [*La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo*]. En cuanto a Abel Gance, disconforme con el uso de cámaras en miniatura en su *Napoléon* [*Napoleón*], encerradas en pelotas de fút-

[2] *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 172 y 174.

bol y proyectadas como balas de cañón, pero "buscando el punto de vista de una bola de nieve, ordenó, dicen, que se lanzaran máquinas portátiles a través del estudio. Los productores, preocupados, quisieron amortiguar el golpe tendiendo hilos. Abel Gance protestó: 'Las bolas de nieve se estrellan, señores..., y las cámaras se estrellaron'..."[3] Pero Paul Leni no manifestó menos imaginación en *The cat and the canary* [*El gato y el canario*] al dar mediante su cámara el punto de vista del retrato de un muerto, del mismo modo que Jean Delannoy en *La symphonie pastorale* [*La sinfonía pastoral*], que muestra el punto de vista de la ahogada, una de cuyas manos se acerca a la del pastor, que va a cerrarle los ojos. Por último, citemos, dentro del mismo enfoque, el punto de vista de una gaviota que vuela sobre Estocolmo (*Le Rythme de la ville* [*El ritmo de la ciudad*] y el de otra, responsable del incendio de la estación de servicio (*The birds* [*Los pájaros*]), el de un gato (*Bell, book and candle* [*Campana, libro y vela*]), y el de unos lobos fantásticos (*Wolfen* [*Lobos*]).

Muy pronto, pues, la cámara dejó de ser sólo el testigo pasivo, el filmador objetivo de los acontecimientos, para hacerse activa y actriz. Sin embargo hay que esperar a *Lady of the lake* [*La dama del lago*] (1947), para ver aparecer en la pantalla un film que emplea desde el principio hasta el final la cámara "subjetiva", es decir, aquella en la cual el ojo se identifica con el del espectador por medio del del héroe. Pero el realizador no ha hecho más que sistematizar un efecto psicológico usado desde hace mucho tiempo.

En 1905, en su *Vie du Christ* [*Vida de Cristo*], Victorin Jasset había adoptado para su cámara un punto de vista muy original y audaz para mostrar *lo que veía Jesús desde lo alto de la cruz*. A partir de 1923, Epstein ya coloca la cámara en un tiovivo y muestra la visión de las personas arrastradas por su loca carrera (*Fièvre* [*Fiebre*]. Luego René Clair había logrado marear a miles de espectadores mientras paseaba su cámara por la montaña rusa de Luna Park (*Entracte* [*Entreacto*]), mientras que Gance ajustaba la suya a la grupa de un caballo echado al galope, con lo que obtenía el punto de vista de Bonaparte al huir ante los nacionalistas corsos. En *Putyovka v zhizn* [*El camino de la vida*], una panorámica *volada*[4] muy rápida mostraba las sensaciones de las personas llevadas por un vals endiablado.

[3] Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 174.

[4] El eje óptico de la cámara explora el espacio con la rapidez necesaria para que la imagen pueda aparecer nítida en la pantalla.

En 1932, el travelling inicial de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [*El Dr. Jekyll y Mister Hyde*] identificaba al público con el misterioso asesino cuya identidad debía serle desconocida provisionalmente, así como en la secuencia nicial de *L'assassin habite au 21* [*El asesino vive en el 21*].

En 1939, Orson Welles se había propuesto hacer *Heart of darkness* [*Corazón a oscuras*], donde pensaba emplear sistemáticamente este procedimiento, pero los productores se echaron atrás, espantados por su audacia. Por último, en 1947, poniendo en práctica una idea que venía alimentando desde 1938, Robert Montgomery dirigió *La dama del lago*, film interesante por su tendencia misma pero que resultó un fracaso.

La mejor explicación de este fracaso fue la que dio Albert Laffay, que estimaba que el "error fue haber confundido asimilación ficticia con identificación perceptiva". A causa de su vocación realista, "el cine nos hace conocer ante todo a unos hombres, lo que en lenguaje existencialista se puede llamar su modo de ser en el mundo... Lo paradójico de *La dama del lago* es que nos sentimos mucho menos 'con' el héroe que si lo viésemos en la pantalla en la forma ordinaria. El film, al perseguir una imposible asimilación perceptiva, impide, precisamente, la identificación simbólica".[5]

A esta cámara-actor que se supone que soy "yo" la percibo, en efecto, como "otro": con más precisión, no percibo lo que sucede en la pantalla como si yo fuera ese testigo-cámara, sino que percibo como un dato objetivo, que se supone que es la percepción de la cámara. No soy yo quien recibe el puñetazo dirigido a la cámara: yo sólo percibo la imagen que me muestra el realizador como correspondiente a la sensación de la cámara-actor en ese momento. En este desfase, en esta *percepción en segundo grado*, reside la imposibilidad psicológica de una identificación con la cámara. El efecto subjetivo que quiere el cineasta no se ha alcanzado: *me niego a creerme cámara-actor*.

De seguro, este efecto subjetivo sólo alcanza su finalidad si está limitado en el tiempo y justificado por una razón dramática precisa. Así, durante los veinte primeros minutos de *Dark passage* [*Pasaje siniestro*] la cámara es subjetiva porque no debemos ver el rostro del personaje encarnado por Hum-

[5] *Le cinéma subjectif* en *Les temps modernes*, nº 34, 1948.

phrey Bogart antes de que haya pasado por una cirugía plástica que le da precisamente la cara de Bogart.

Pero veamos ahora algunos ejemplos ingenuos o insólitos de efectos subjetivos: lágrimas (como la lluvia en un cristal), párpados que se cierran (como un telón negro que baja); un personaje visto a través del vaso de leche que está tomando el protagonista (*Spellbound* [*Hechizado*]).[6]

La *actuación de frente a la cámara* (los actores miran el objetivo), más interesante que la cámara subjetiva, merece por un momento nuestra atención.

En la época primitiva, los actores actúan frente a la cámara como lo harían frente al espectador teatral: además, en las películas cómicas, suelen tomar directamente al espectador como testigo de las agudezas y de las situaciones chistosas del film.

Más tarde, una vez que el cine se habrá separado por completo de la influencia del teatro, el hecho de que el actor se dirige directamente al espectador (mediante la cámara) tomará un cariz dramático asombroso, porque el espectador se siente directamente implicado.

En *Mat* [*La madre*], un prisionero que está desempotrando una piedra de la pared de su celda, de pronto se vuelve ante el espectador como si éste acabara de sorprenderlo. En *Aerograd*, el traidor que llevan a fusilar se vela el rostro, mostrándose molesto, al darse cuenta de que la cámara lo mira con insistencia. Cuando el tío asesino de *Shadow of a doubt* [*La sombra de una duda*] declara que las ricas viudas son seres inútiles y perjudiciales de los cuales hay que liberar a la sociedad, su sobrina le señala: "¡Pero son seres humanos!"; dándose vuelta hacia la cámara (en primer plano), el tío replica: "¿En serio?". Al comienzo de *A bout de souffle* [*Sin aliento*], Godard le hace lanzar a Belmondo un provocador dicterio en la cara del espectador: "Si a usted no le gusta el campo..., el mar..., la montaña, que lo zurzan". En la secuencia inicial de *La femme d'à côté* [*La mujer de al lado*], un testigo del drama que ocurrirá se dirige directamente al espectador para proporcionarle los datos iniciales.

Podemos ver aquí un equivalente del *distanciamiento* brechtiano, en virtud del cual el actor (es decir, el autor) se dirige directamente al espectador, considerado no ya un testigo pasivo sino un individuo capaz de tomar una decisión ante las implicaciones morales del espectáculo.

[6] Con su humor habitual, Hitchcock extremó el procedimiento mostrando en *Hechizado* un *suicidio subjetivo*. El asesino desenmascarado hace girar el revólver frente a la cámara (empleada subjetivamente en ese momento) y dispara; la pantalla se pone blanca y después roja (al menos en la copia original), y negra. ¿Quién, alguna vez, podrá confirmar la exactitud de este punto de vista?

Cierta cantidad de factores crean y condicionan la expresividad de la imagen. En un orden lógico que va desde el estatismo hasta el dinamismo son éstos: los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

## Los encuadres

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine: el segundo punto es la organización del contenido del marco que ahora nos ocupa.

Al principio, cuando la cámara estaba fija y filmaba el punto de vista del "señor de la platea", el encuadre no tenía ninguna realidad específica, puesto que se limitaba a marcar un espacio que correspondía con mucha exactitud al inicio de una escena de teatro a la italiana.

Poco a poco se fue advirtiendo que se podía:

1. Dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro (se descubría así el concepto de *elipsis*): las peripecias de un *strip-tease* se siguen en los rostros congestionados de respetables señores (*A woman of Paris* [*Una mujer de París*]);[7]

2. mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (es el equivalente de la sinécdoque): primeros planos de las bocas de burgueses glotones (*Boule de suif* [*Bola de cebo*]); primeros planos de las botas de un policía para significar la opresión zarista [*La madre*];

3. componer abitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro (de allí, el *símbolo*): una joven mujer, tendida boca abajo en la cama, desesperada por la infidelidad del hombre a quien ama y con el rostro bañado en lágrimas, está filmada en un extenso plano fijo de manera tal que la barra

[7] Con el advenimiento del cine hablado se aprendió a dejar fuera de cuadro la fuente de las palabras o de los ruidos (sonido en *off*).

horizontal de la armazón de la cama le atraviese la frente, lo cual simboliza con vigor el drama que la atormenta (*Foolish wives* [*Esposas —o mujeres— ridículas*], de von Stroheim);

4. modificar el punto de vista normal del espectador (de allí el *símbolo*, otra vez): un encuadre inclinado expresa la inquietud de un hombre que sorprende una conversación entre su novia y un individuo sospechoso (*Feu Matias Pascal* [*El difunto Matías Pascal*]);

5. jugar con la tercera dimensión del espacio (*la profundidad de campo*) para lograr efectos espectaculares o dramáticos: un gángster al acecho avanza lentamente hacia la cámara hasta que su rostro esté en primerísimo plano.

Mediante estos pocos ejemplos vemos hacia qué extraordinaria transformación e interpretación de la realidad se vuelca el cine a través de un factor de creación tan elemental como el encuadre. Volveremos a ver la idea de encuadre y sus fecundas prolongaciones en la mayoría de los capítulos siguientes. Pero desde ahora, su extrema importancia aparece claramente: es el más inmediato y necesario medio que emplea la cámara para la captación de lo real.

El estatismo potencial que engendra el encuadre se compensará si es preciso con su dinamismo interno, el de los movimientos o de los sentimientos; pero el cuadro puede ser móvil sin que por eso pierda su valor de composición plástica. El japonés Ozu es tal vez el cineasta que se ha inclinado más a mantener en cualquier circunstancia la firmeza del encuadre considerado, según el crítico Tadao Sato, como "una perfecta naturaleza muerta" inserta en "el marco más estable" pero "cargada de tensión interna".[8] Este estatismo se refuerza con la inmovilidad absoluta de la cámara sistemáticamente colocada —por otro lado— a unos 60 centímetros del suelo, con el fin de encuadrar a los personajes sentados al estilo japonés en el *tatami*, del modo más natural. Esta proximidad con los personajes aumenta por el hecho de que en el campo y el contracampo los actores dirigen siempre la mirada hacia un punto situado justo al lado del objetivo.

[8] *Currents in Japanese Cinema*, págs. 188-193.

## Los distintos tipos de planos

El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado.

La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su contenido dramático por otro[9] (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico).

Señalemos que el tamaño del plano determina, por lo general, su longitud; ésta está condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano; de tal manera, un plano general suele ser más largo que un primer plano, pero es evidente que un primer plano puede ser largo o muy largo si el realizador quiere expresar una idea precisa: el valor dramático, entonces, gana por la mano a la simple descripción (volveremos sobre este punto cuando tratemos el montaje).

No intentaré aquí un estudio de los distintos tipos de planos cuya gama, según la justa expresión de Henri Agel, constituye "una verdadera orquestación de la realidad"; son muchos y, por otra parte, raras veces unívocos: el plano general de un paisaje puede muy bien encuadrar a un personaje que se va esbozando en un primer plano, y es posible escalonar a los actores a distintas distancias; veremos que la profundidad de foco es un elemento importante de la realización. Más interesante aún es recordar, junto con Georges Sadoul, que desde antes del cine, las artes plásticas y decorativas y la orfebrería ya habían usado todos los tipos de planos (paisajes, retratos de cuerpo entero y bustos, medallones, camafeos, etc.).

[9] La palabra "dramático" es muy ambigua, dado que se puede relacionar a la vez con un concepto casi opuesto al de "cómico" y también con el de "acción", conforme a la etimología.

Salvo indicación contraria, utilizaremos esta palabra en su sentido original y estricto, tal como lo define el diccionario de la Academia Francesa: "Dícese de las obras hechas para teatro y que representan una acción trágica o cómica". Pero el calificativo "dramatúrgico" definiría, quizá con más precisión, esta acepción del término.

La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Sólo el *gran plano* (y el *primer plano* que, desde el punto de vista psicológico, se le puede asimilar) y el *plano general*, las más de las veces tienen un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva.

El *plano general*, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo "objetiviza"; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica.

Este plano expresará, pues, la soledad (Robinson Crusoe grita su desesperación frente al océano, en el film de Buñuel), la impotencia en lucha contra la fatalidad (la miserable silueta del héroe de *Greed* [*Codicia*], encadenado a un cadáver en medio del Valle de la Muerte), la ociosidad (*I Vitelloni* [*Los inútiles*]) mataban el tiempo en la playa, una especie de fusión evanescente en una naturaleza corruptora (*La red*), la integración de los hombres a un paisaje que los protege absorbiéndolos (el episodio de los pantanos del Po en *Paisa* [*Paisá*]), la inscripción de los protagonistas en un decorado infinito y voluptuoso a imagen de su pasión (el paseo en la playa de Remorques [*Remolques*] y de *Ossessione* [Obsesión]), la intranquilidad de los infantes rusos mientras la caballería teutona llega desde el fondo del horizonte (*Aleksandr Nevskÿ* [*Alejandro Nevsky*]), la nobleza de la vida en libertad y altiva en las grandes superficies de la películas del Oeste .

Pero veamos una nota humorística: un soldado de la "belle époque", designado para una tarea de barrido, está filmado en picado alejado, con la escoba y la carretilla, y aparece minúsculo en medio del inmenso patio del cuartel, símbolo de la enormidad de la tarea que ha de realizar.

El *primer plano*, por su parte, constituye uno de los aportes específicos más prestigiosos del cine, y Jean Epstein supo caracterizarlo de un modo admirable: "Entre el espectáculo y el espectador no hay ninguna baranda. No se conserva la vida: se penetra en ella. Esta penetración permite todas las intimidades.

Un rostro, bajo la lupa, se pavonea y despliega su fer-

viente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida manifiesta, abierta como una hermosa granada sin su cáscara, asimilable y bárbara. Teatro de la piel"[10]. Y también: "Un primer plano de un ojo, ya no es el ojo: es UN ojo, es decir, la apariencia mimética en la que de repente aparece el personaje de la mirada".[11]

Es cierto que en el primer plano del rostro humano se manifiesta mejor el poder de significado psicológico y dramático del film y que en este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa de cine interior. La agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer *vivir* ante nuestros ojos los objetos inanimados:[12] pienso en el primer plano de una manzana, en *Zemlia* [*La Tierra*], y podemos decir sin paradoja que cualquiera que no haya visto ese plano nunca *vio* una manzana. La cámara, sobre todo, sabe explorar los rostros, lograr que se lean en ellos los dramas más íntimos y este desciframiento de las expresiones más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público: de Lilian Gish a Falconetti, de Louise Brooks a Greta Garbo, de Marlene Dietrich a Lucía Bosé, de Chaplin a Bogart y de James Dean a Gérard Philippe, el rostro —*máscara desnuda*, según términos de Pirandello— siempre ha ejercido su magia.

Contrariamente a lo que parece creer André Malraux en su *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [*Esbozo de una psicología del cine*], no fue Griffith quien "inventó" el primer plano, usado desde 1900 por el inglés Smith— según hemos visto—, pero de hecho fue el primero que supo hacer de él un prodigioso acceso al alma, luego afianzado con Eisenstein, Pudovkin y Dreyer. Pero Malraux tiene una fórmula acertada para caracterizar el efecto producido por el primer plano en el espectador cinematográfico: "Un actor teatral es una carita en

[10] *La poésie d'aujourd'hui*, pág. 171.

[11] *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 30.

[12] "Una de las mayores fuerzas del cine es su animismo. En la pantalla no hay naturaleza muerta" (Jean Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 13). La cinta estática de un riel, filmada en primer plano delante de una locomotora en marcha, se transforma en una movediza y fantástica serpiente (*La bête humaine* [*La bestia humana*]).

una gran sala; un actor de cine, es una cara considerable en una pequeña sala". El primer plano, que nos parece natural, en un comienzo fue considerado una audacia expresiva —hemos visto— que podía, en cierto modo, no ser comprendido por el espectador. Elmer Rice se ha burlado ingeniosamente de este carácter "inverosímil" del primer plano; los héroes de su *Viaje a Purilia* cuentan, por ejemplo: "El nido de un petirrojo, en un árbol cercano, en el que todavía no habíamos reparado, se agrandó de tal manera que retrocedimos por el espanto... Cuando el petirrojo disminuyó de tamaño, un cordero, a lo lejos, tomó las proporciones de un elefante..."[13].

El primer plano (salvo cuando tiene un valor puramente descriptivo y desempeña un papel de amplificación explicativa) corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo. Es el resultado natural del travelling hacia adelante, que a menudo no hace más que reforzar y valorar la carga dramática que constituye el primer plano en sí mismo. En el caso del plano de un objeto, en general expresa el punto de vista de un personaje y materializa el vigor con el cual un sentimiento o una idea se impone a su espíritu: así, el primer plano del cortapapel con el que el empleaducho burlado va a apuñalar a *La chienne* [*La perra*], o el primer plano del vaso de leche tal vez envenenado que aterroriza a la heroína de *Suspicion* [*La sospecha*]. Si se trata del plano de un rostro, evidentemente puede ser "objeto" de la mirada de otro personaje de la acción, pero por lo general el punto de vista es el del espectador por medio de la cámara. El primer plano sugiere, pues, un fuerte tensión mental en el personaje: esto sucede con los planos del rostro doloroso de Laura cada vez que se sumerge en el pasado (*Brief encounter* [*Breve encuentro*]) o los de Juana de Arco, víctima de la tortura moral que le infligen sus jueces en el film de Dreyer. La impresión de malestar o angustia se puede reforzar

[13] *Voyage à Purilia*, Gallimard, 1934, pág. 29. Hay aquí una anécdota que refiere Jean R. Debrix: "A unos campesinos del interior del norte de Africa se les proyectaba una película sobre higiene elemental del tracoma. En varias oportunidades, el realizador pasaba al primer plano para mostrar el modo como una mosca puede transmitir los gérmenes de esa enfermedad. La mayoría de los espectadores protestaban declarando, convencidos, que en su país nunca había habido moscas de semejante tamaño".

con un encuadre "anormal" (así, el fragmento del rostro de un personaje al pensar en el crimen que acaba de cometer), o mediante el uso de un primerísimo plano llamado *detalle* o *inserto* (el ojo de la joven mujer que besa al oficial herido de *Farewell to arms* [*Adiós a las armas*], el ojo del borracho de *The lost week-end* [*El perdido fin de semana*] sacado de su sueño alcohólico por el timbre del teléfono, la boca del héroe de *Och efter Skymming Kommer Mörker* [*Después del crepúsculo viene la noche*], cuando en lo peor de una de sus crisis suelta palabras incoherentes).

## Los ángulos de toma

Cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar.

El contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube.

En *El camino de la vida*, una vista en contrapicado de los muchachos que llevan rieles simboliza su alegría en el trabajo y la victoria que han logrado sobre sí mismos. Un ángulo análogo materializa el poder del capitalista Lebedev de *Konyets Sankt-Peterburga* [*El fin de San Petersburgo*], la superioridad moral y el genio militar de *Alejandro Nevsky*, la nobleza de los tres peones mejicanos injustamente condenados a muerte (*Que viva México*). Por último, *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], portero de un gran hotel, ceñido en un rutilante uniforme, esá fotografiado en ligero contrapicado hasta el momento en que su rutina es más acentuada por ángulo inverso.

El *picado* (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto enviscado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.

Encontramos un buen ejemplo de este efecto en *La sombra de una duda*: en el momento en que la joven descubre la

prueba de que su tío es un asesino, la cámara arranca bruscamente con un travelling hacia atrás y trepa hacia arriba: la visión que se consigue da la impresión perfecta del horror y del abatimiento que embargan entonces a la heroína. Un ejemplo mucho mejor, por ser más natural, vemos en *Roma, città aperta* [*Roma, ciudad abierta*]: la secuencia de la muerte de María está filmada desde un punto de vista normal, pero el plano preciso durante el cual la matan los alemanes está tomado desde el piso superior de un edificio, y la joven mujer que corre por la calle parece un frágil y minúsculo animal, en lucha contra un inevitable destino.

Tomado de *Le baron de l'Écluse* [*El barón de l'Écluse*], vemos un juego de escena que combina los dos ángulos en una aproximación significativa: Jean Gabin, muy seguro de sí, telefonea a un amigo para pedirle dinero prestado (está encuadrado en ligero contrapicado); lamentablemente, su amigo no está y la seguridad pronto da lugar al desaliento (un corto travelling vertical hacia arriba introduce un ligero picado muy evocador: el movimiento de cámara traduce de un modo muy notorio el derribamiento psicológico del personaje). Señalemos algunos excepcionales ejemplos de tomas verticales: en *L'argent* [*El dinero*], Marcel L'Herbier coloca su cámara en el techo del salón de la Bolsa y obtuvo un punto de vista bastante original sobre el bullicio de los especuladores; también hay un picado vertical, pero mucho más expresivo, en *Paradine case* [*El caso Paradine*], en momentos en que el abogado de la acusada, aniquilado por las confesiones de su cliente, acaba de reconocer su incompetencia y abandona la sala del tribunal en medio de un lúgubre silencio. En cambio, René Clair colocó la cámara en un contrapicado vertical bastante curioso, con lo que nos permitió observar la ropa interior antigua de una bailarina de 1925 (*Entreacto*); un punto de vista más interesante es el del héroe de *Vampyr* [*Vampiro*], transportado (en sueños) en un ataúd cuya tapa está provista de una ventanita, o el del protagonista de *Adiós a las armas*, transportado en una camilla mientras ve desfilar las bóvedas del convento transformado en hospital, así como los rostros que se inclinan sobre él. Ocurre también, sin embargo con mucho menor frecuencia, que la cámara se mueve no ya alrededor de su eje transversal sino entorno de su eje óptico: se logran así *encuadres inclinados*, pero estos efectos pueden entrar en la categoría de los ángulos.

Si bien se emplean subjetivamente, dan el punto de vista de alguien que no se encuentra en posición vertical. En 1924, en una película titulada *Le petit Jacques* [*El pequeño Juan*], un encuadre inclinado correspondía al punto de vista de un prisionero acostado que veía entrar en su celda al director de la prisión y a un guardia;[14] se encuentran efectos análogos en varias películas de Hitchcock, y en especial al principio de *Notorius*, cuando la imagen del policía se mueve en torno de su eje a medida que se aproxima a la heroína tendida en su cama.

El procedimiento, tratado objetivamente, puede tomar un sentido aun más interesante y expresivo: en *Oktjabre* [*Octubre*], unos soldados que disparan un cañón están tomados en un encuadre ligeramente inclinado (parecen estar en cuesta arriba) y en contrapicado, a tal nivel que el punto de vista que se consigue da una vigorosa impresión de esfuerzo físico y de capacidad.

Un encuadre inclinado también puede ser la herramienta de un chiste: un efecto así está dirigido a hacerle creer al espectador que Carlitos trepa por una costa muy empinada mientras arrastra un auto muy pesado al hombro (*Making a living* [*Ganarse la vida*]).

Por último, y esto es lo más interesante para nuestro tema, el encuadre inclinado puede tender a materializar ante los ojos de los espectadores una impresión que siente un personaje: en este caso, un trastorno, un desequilibrio moral.

Se pueden distinguir un punto de vista subjetivo (atribuido a un personaje de la acción) y un punto de vista objetivo (atribuido al espectador):

Punto de vista subjetivo: en el momento en que el asesino decide la muerte de su sobrina, un encuadre inclinado expresa el desasosiego del hombre que habrá de cometer un nuevo crimen para hacer desaparecer a ese molesto testigo (*La sombra de una duda*); cuando la heroína piensa en suicidarse, la fotografía se mueve y sólo vuelve a la posición horizontal cuando, una vez superada la crisis, los reflejos del tren bajo el cual

[14] *Cinéa-Ciné pour tous* (núm. del 8 y del 9 de marzo de 1924) habla del efecto del encuadre inclinado, insistiendo en su originalidad, a tal punto que podemos pensar que quizá se trate del primer empleo de este procedimiento.

quería tirarse se han apagado en su rostro extraviado (*Breve encuentro*); hay un efecto similar para expresar la intranquilidad de un hombre que teme ser acusado del asesinato de su mujer (*Strangers on a train* [*Extraños en un tren*]), y la de la trapecista, en momentos de lanzarse al vacío (*Lola Montes*).

Punto de vista objetivo: un encuadre inclinado (empleado permanentemente) está dirigido a hacerle sentir al espectador el malestar que surge del sórdido episodio del médico del aborto (*Carnet de bal* [*Carné de baile*]) o la inquietante presencia de un brujo que no retrocede ante el crimen (*Sortilèges* [*Sortilegios*]).

Por último, señalemos lo que se puede denominar *encuadre desordenado*, por el hecho de que el aparato es sacudido en todas las direcciones.

Punto de vista subjetivo: la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes víctimas del tiroteo (*Bronenosets Potemkin* [*El acorazado Potemkin*]); dos hombres alcanzados por las balas tambalean y se caen de espaldas al ver todo dar vueltas (*La rose et le réséda* [*La rosa y la reseda*]); se empleó el mismo efecto para sugerir las sensaciones del joven soldado herido de muerte (*Letyat zhuravli* [*Cuando pasan las cigüeñas*]).

Punto de vista objetivo: en un viejo burlesco norteamericano, la cámara se agita violentamente para simular un terremoto; Gance, por querer mostrar a la Convención sacudida por la tormenta de las pasiones políticas, mueve su cámara como si la llevaran las olas desatadas en *Napoleón* y Clouzot señala, con un movimiento lateral, los eufóricos zigzags de Jo al volante de su camión, antes de su caída fatal en un barranco (*Le salaire de la peur* [*El salario del miedo*]). También moviendo la cámara se sugiere el cabeceo de un barco.

Veremos ahora algunos ejemplos en que el punto de vista subjetivo en cierto modo es objetividad. Un plano que representa a hombres que llevan con gran dificultad un pesado ataúd se agita con movimientos desordenados: sucede como si estos movimientos, que expresan la visión de estos hombres agobiados por el peso, se hubiesen transferido al punto de vista del espectador; el plano no representa ya al paisaje que ellos tienen ante sí sino su propia imagen; la "objetivación" que así se produce duplica la participación notoria del especta-

dor en el contenido de la imagen (*La caída de la casa Usher*); la cámara, movida por la onda de choque, traduce a la vez el pánico de la muchedumbre y la impresión subjetiva del espectador (*Metrópolis*).

## Los movimientos de cámara

Antes de distinguir los distintos tipos de movimientos tratemos de precisar sus diversas funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica:

A. *Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento*: la cámara sigue a la diligencia que galopa (*Stagecoach* [*La diligencia*]) o al tren que se hunde en la noche (*Vivre pour vivre* [*Vivir por vivir*]).

B. *Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático*: un travelling hacia adelante da la impresión de que la Fortaleza Volante se quebrara en la pista de despegue (*The best years of our lives* [*Los mejores años de nuestra vida*]).

C. *Descripción de un espacio o de una acción* con un contenido material o dramático único y unívoco: un travelling hacia atrás descubre de a poco el baile al aire libre (*Quatorze Juillet* [*14 de Julio*]); un travelling hacia adelante (aéreo) sobre una imponente y lujosa recepción mundana (*L'argent* [*El dinero*]); un travelling lateral y después hacia adelante, sobre las ruinas de Varsovia durante la insurrección (*Kanal* [*Kanal*]).

D. *Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción* (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto): puede haber una simple relación de coexistencia espacial pero también introducción de una sensación de amenaza o de peligro mediante un movimiento de cámara que va de un personaje amenazante o un personaje amenazado, pero con más frecuencia de un personaje impotente o desarmado hacia un personaje que está en situación de superioridad táctica, que ve sin ser visto, etc. (la muchacha revela a Carlitos que es la atracción principal del espectáculo; después la cámara muestra que el jefe los está espiando; en *Tsikr* [*El circo*] o hacia un objeto fuente o símbolo de peligro (dos recién casados felices, acodados en la pasarela de un transatlántico: la cámara retrocede y pone en campo una boya que lleva el nombre de

*Titanic*; *Cavalcade* [*Cabalgata*])[15] o para establecer un vínculo topográfico entre dos elementos de la acción: los dos fugitivos se creen perdidos en medio de la vegetación acuática, pero un travelling vertical nos muestra que están cerca del agua abierta (*African queen* [*La reina africana*]).

E. *Relieve dramático de un personaje o de un objeto*, destinados a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción (travelling que encuadra en primer plano el rostro de Harry Lime, a quien todos creen muerto; en *The third man*, [*El tercer hombre*]; idéntico movimiento ante la vela que habrá de incendiar la cabaña de la ciega en *Genbaku no ko* [*Los niños de Hiroshima*] o que constituye una imagen choque (corto y rápido travelling que descubre una calavera naturalizada; en *The most dangerous game* [*El juego más peligroso*].

F. *Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento* (la entrada en el miserable campo de paso, vista desde el camión de los emigrantes; en *The grapes of wrath* [*Las viñas de la furia*]; la inquieta marcha de los personajes hacia la entrada del gimnasio lleno de cuervos; en *Los pájaros*).

G. *Expresión de la tensión mental de un personaje*: punto de vista *subjetivo* (travelling hacia adelante muy rápido, que expresa el pavor del tío asesino en momentos en que su sobrina lleva en el dedo el anillo que da pruebas del crimen; en *La sombra de una duda*), y punto de vista *objetivo* (travelling hacia adelante frente al rostro de Laura, cada vez que revive un episodio del pasado [*Breve encuentro*]).

Las tres primeras clases de funciones son puramente "descriptivas", es decir, que el movimiento de la cámara no tiene valor en calidad de tal sino sólo en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador (este movimiento es puramente virtual en el caso de A y de B, y podría ser reemplazado por una serie de planos separados en el caso de C). Por el contrario, los cuatro primeros tipos tienen un valor "dramático", es decir, el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar, recalcándolo, un elemento material o psico-

[15] Los movimientos de cámara son uno de los procedimientos de creación del *suspenso* porque suscitan un sentimiento de espera (más o menos inquieta) de lo que la cámara va a descubrir al final de su trayectoria.

lógico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción.

Junto a estas funciones descriptiva y dramática podemos definir una tercera, evidenciada por las películas de Alain Resnais y de Jean-Luc Godard, a la que se podría denominar *función rítmica*. En *Sin aliento*, la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un marco rígido se hace fluido y vívido: los personajes parecen arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una *función coreográfica* de la cámara en la medida en que ésta baila); por otra parte, los incesantes movimientos de cámara, al modificar a cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel un tanto análogo al del montaje y acaban por darle al film un ritmo propio que es uno de los elementos fundamentales de su estilo.[16]

En la obra de Resnais, tanto en *Hiroshima mon amour* [*Hiroshima mi amor*], *L'année dernière à Marienbad* [*El año pasado en Marienbad*], como en sus cortometrajes, los movimientos de cámara (sobre todo el *travelling hacia adelante*) a decir verdad no tienen (o por lo menos no en lo fundamental) una función descriptiva sino *de penetración*, ya en el mundo de un pintor (*Van Gogh*), ya en el recuerdo, en los arcanos de la memoria (*Nuit et brouillard* [*Noche y niebla*]); los travellings de Nevers en *Hiroshima mi amor*): por su carácter irrealista y casi onírico (es muy semejante a los movimientos que hacemos en nuestros sueños), el travelling completa y refuerza la función (análoga, en otros planos) de la música y del comentario dicho *en presente*; por último, los movimientos de cámara simplemente valen por su pura belleza, por la vívida y envolvente presencia que confieren al mundo material y por la intensidad irresistible de su lento y extenso desarrollo (los travellings por las calles de Hiroshima).

Podemos decir que hay una *función de encantamiento* de los movimientos de cámara, que en el plano sensorial (sensual) corresponde a los efectos del montaje rápido en el plano intelectual (cerebral).

16 No olvidemos que Ophüls, desde hacía ya mucho tiempo, era afecto a los movimientos envolventes de una cámara felina lanzada a una ronda incesante en torno de los personajes (*Madame de...*).

Podemos distinguir tres clases de movimientos de cámara: travelling, panorámica y trayectoria.

El *travelling* consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.

El *travelling vertical* es bastante escaso y las más de las veces no tiene otra función más que la de acompañar a un personaje en movimiento: así, en *Riso amaro* [*Arroz amargo*], la cámara sigue a la "mondina" que escala el andamiaje desde el cual se precipitará; encontramos un movimiento más expresivo en *Citizen Kane* [*Ciudadano Kane*]: la cámara se eleva hacia arriba del escenario en momentos en que Susan canta y el alejamiento progresivo revela con crueldad la endeblez vocal de la cantante; después el aparato encuadra a dos maquinistas que expresan con un gesto inequívoco la poca admiración que les inspira el talento de la esposa de Kane.

Más interesantes (y excepcionales) son los travelling verticales en donde el eje óptico de la cámara no es ya horizontal sino vertical. En el caso del travelling hacia adelante, la cámara parece bajar en caída libre para expresar el punto de vista subjetivo de un personaje que se cae al vacío: un hombre que se cae desde lo alto de un faro (*Gardiens de phare* [*Guardianes de faro*]); una trapecista en un salto mortal (*Lola Montes*). Veamos un caso en que un movimiento semejante (pero virtual) expresa un contenido mental: un anciano, agobiado por la miseria, piensa en el suicidio, y como mira por la ventana, un rápido travelling hacia adelante en picado muestra en primer plano el pavimento (*Umberto D* [*Humberto D*]).

El travelling hacia atrás (de abajo hacia arriba) se asemeja a un efecto de picado que expresa el aniquilamiento moral del personaje: un adolescente se precipita hacia su novia pero su hermano, en lo alto de la escalera, le anuncia que ella murió: un rapidísimo travelling parece aplastarlo contra el suelo.

El *travelling lateral* más bien suele tener una función descriptiva: en *Jóvenes alegres*, de Alexandrov, la cámara recorre una playa colmada de veraneantes y descubre escenas muy curiosas, mientras que en la secuencia inicial de *Kanal*, la cámara acompaña muy detenidamente (durante tres minutos y medio) a los insurrectos que se dirigen por entre las ruinas a su nueva posición. Pero algo más subjetivo: *Tokyo monogatasi* [*Historias de Tokio*], un corto y lento travelling, excepcional en la obra de Ozu, dedicada al plano fijo, de pronto nos hace descubrir, en el recoveco de una pared, a la anciana pareja sentada en un banco: la cámara se detiene, entonces, como por discreción.

El *travelling hacia atrás* puede tener varios sentidos:

1. *Conclusión*: al término de *The crowd* [*La multitud*], la cámara se aleja de la pareja cuyo drama familiar se acaba de ver, y vuelve a insertar a los protagonistas entre la multitud de los espectadores de una sala cinematográfica; al final de *Le dernier métro* [*El último metro*], la cámara se aleja de los personajes y se cierra el telón: entonces nos damos cuenta de que estaban representando una obra teatral.

2. *Alejamiento en el espacio*: el marino achacoso visto por sus dos compañeros de repatriación desde el taxi que los lleva después que lo dejaron frente a su casa (*Los mejores años de nuestra vida*).

3. *Acompañamiento de un personaje que avanza* y cuyo rostro resulta dramáticamente importante que permanezca visible: al final de *Les portes de la nuit* [*Las puertas de la noche*] un travelling hacia atrás permite conservar en primer plano el rostro de Diego, afligido por el final trágico de su amor.

4. *Despreocupación psicológica*: el hermoso efecto final de *Los inútiles* (serie de travellings hacia atrás sobre los personajes dormidos) simboliza el atascamiento moral en que estaba la vida de parásito estéril del joven Moraldo.

5. *Impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte*: el travelling final de *Hon dansade in Sommar* [*Ella sólo bailó un verano*] sobre el muchacho desesperado por la muerte de su amada; el de (*Les parents terribles* [*Los padres terribles*]), que sugiere la partida de la caravana hacia nuevas aventuras; el de *Une si jolie petite plage* [*Una playa tan bonita*]) sobre los dos personajes absorbidos poco a poco por la superficie desértica de la playa a semejanza de su miseria moral; el de *Der blaue Engel* [*El ángel azul*] sobre el viejo profesor muerto de desesperación y vergüenza en la cátedra que había dejado en un momento de locura, o incluso el conmovedor travelling hacia atrás sobre el río punteado por las gotas de lluvia en *Une partie de campagne* [*Una excursión al campo*], movimiento que por su lentitud insistente y la tristeza del contenido expresa hasta la angustia la nostalgia de una dicha imposible.

Por último, hay que estudiar con un poco más de detenimiento el *travelling hacia adelante*, que es con mucho el más interesante, tal vez porque es el más natural: corresponde, en efecto, al punto de vista de un personaje que avan-

za o bien a la proyección de la mirada hacia un centro de interés.

Recordemos a título informativo el travelling hacia adelante justificado por un empleo *subjetivo* de la cámara (*La dama del lago*). Hemos visto que también se puede tratar, de un modo excepcional, del punto de vista de un animal (un toro en la *Línea general*) o incluso de una cosa (una bola de nieve en *Napoleón*). Una vez planteado esto, veamos ahora diversas funciones expresivas del travelling hacia adelante:

1. *Introducción*: el movimiento nos inserta en el mundo donde se habrá de desarrollar la acción; el largo travelling hacia adelante sobre la carretera a orillas del Po durante la ficha técnica de *Obsesión* o el comienzo de *The set-up* [*La organización*], en que la cámara, partiendo de un plano general, llega a encuadrar al boxeador que duerme en su cuarto.

2. *Descripción de un espacio material*: la fisura de los rieles vista desde adelante de la locomotora (*La bête humaine* [*La bestia humana*]), el paisaje visto desde el tranvía que baja a través del bosque hasta la gran ciudad (*L'aurore* [*La aurora*]), o el largo travelling en la trinchera llena de soldados a la espera de la señal de ataque (*Pahts of glory* [*Caminos de gloria*]).

3. *Relieve de un elemento dramático importante* a lo largo del travelling que encuadra, en el trineo echado en la caldera, la palabra "Rosebud", cuyo significado se ha buscado en vano a lo largo de toda la película (*Ciudadano Kane*); el travelling *que reencuadra* al cadáver de la deportada que acaba de echarse a la alambrada de púas electrificada (en *Kapo*).[17]

4. *Paso a la interioridad*: introducción de la representación objetiva del sueño (el chico se ve en sueños capturando a *Crin blanc* [*Crin blanca*]; del recuerdo (el borracho que revive ciertos momentos de su degradación (*El perdido fin de semana*); la carrera casi onírica del auto por la carretera, que es como un ascenso por el tiempo antes del comienzo del relato (*Partir revenir* [*Irse volver*]).

[17] Este movimiento de cámara suscitó la ira de Jacques Rivette, que tituló *De l'abjection* [*Sobre la abyección*] la crítica en que citaba la famosa fórmula de Godard —"Los travellings son una cuestión de moral"— y concluía: "El cineasta juzga lo que muestra y es juzgado por el modo como lo muestra" (*Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961).

5. Por último, y esta función es quizá la más interesante, el travelling hacia adelante *expresa, objetiviza y materializa la tensión mental* (sensación, sentimiento, deseo, idea violentos y súbitos) *de un personaje*. Podemos distinguir tres usos distintos del movimiento en esta perspectiva:

—en primer lugar, un proceso que yo llamaría *objetivo* porque la cámara no adopta el punto de vista del personaje sino el virtual, del espectador. Así, un travelling muy rápido encuadra el rostro enloquecido del rico campesino Bonfiglio cuando ve delante de su casa, con un fusil en mano, al pastor que él había mandado a prisión después de robarle sus animales (*Non c'è pace tra gli ulivi* [*No hay paz entre los olivos*]); el mismo efecto (en una película muda), que lleva al primer plano la boca de una mujer que pide socorro (*El gato y el canario*); el comisario trata de recordar con qué otro crimen tenían que ver los cigarrillos Ariston: tres cortos travellings hacia adelante, con interrupciones, hacia su rostro, parecen corresponder a la evolución de un recuerdo (*M* [*El maldito*]);

—proceso *subjetivo*: la cámara reemplaza exactamente a la mirada del personaje cuyo contenido mental hay que expresar. El travelling se llamará "realista" si el personaje avanza: en *La sombra de una duda* un travelling hacia adelante muestra el punto de vista de la muchacha que, al verse en peligro, escudriña el rostro hostil de su tío avanzando hacia él (la sensación de angustia se refuerza aun más con un efecto de contrapicado, en detrimento de la muchacha: el tío se encuentra en lo alto de una escalinata);

—finalmente, llamaría *subjetivo no realista* a un travelling que, estando inmóvil el personaje-sujeto, expresará de alguna manera la "proyección" de la mirada, el movimiento de la atención y de la tensión mental del héroe hacia un objeto cuya percepción contiene para él una importancia dramática considerable, que puede convertirse en una cuestión de vida o muerte. Este uso de la cámara nos ha proporcionado algunos de los efectos más admirablemente expresivos del lenguaje cinematográfico: se puede apreciar en el famoso *Blackmail* [*Chantaje*] de Hitchcock, en el que un travelling velocísimo que encuadra en primer plano el rostro de un muerto expresa la súbita revelación que tiene el policía acerca de que el asesino no es sino su propia novia, de quien acaba de encontrar un guante olvidado por ella en el cuarto;

—en *14 de Julio*, Anna, desamparada por la muerte repentina de su madre, se precipita por la ventana y llama a su amigo Jean, que vive en la casa de enfrente: al materializar el llamado desesperado de la muchacha, la cámara cruza la calle y muestra en primer plano la cama vacía en la habitación del muchacho; el momento en que la heroína de *The rains came* [*Llegaron las lluvias*] comprende con terror que acaba de tomar del vaso de una tífica, la cámara da hacia adelante un salto prodigioso que lleva al primer plano el vaso fatal, brillante en la penumbra.

La *panorámica* consiste en una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato. Digamos, a título informativo, que se suele justificar por la necesidad de seguir a un personaje o un vehículo en movimiento; distinguiría tres tipos principales de panorámicas:

—las panorámicas puramente *descriptivas*, que tienen por objeto explorar un espacio: a menudo tienen una función introductoria o conclusiva (véanse las panorámicas del barrio de Stalingrad en París, al comienzo y al final de *Las puertas de la noche*), o bien evocan la exploración con la mirada de un personaje que da una ojeada (en cuyo caso comienzan o terminan en el rosro del testigo: la maestra mira las ruinas de la ciudad en *Los niños de Hiroshima*; el prisionero repatriado ante las ruinas de su casa en *Le bandit* [*El bandido*]);

—las panorámicas *expresivas* se fundan en una especie de trucaje, en un uso no realista de la cámara, destinado a sugerir una sensación o una idea: de este modo, las panorámicas circulares que sugieren la embriaguez del viejo en la boda de su hija (*El último de los hombres*); el vértigo de los bailarines (*El camino de la vida*) o el pánico de una multitud después de un asesinato o la agitación de un hombre víctima de la obsesión del suicidio: mientras que gira sobre sí mismo, la cámara da vueltas a su alrededor, con lo que añade su propio vértigo físico a la turbación psicológica del personaje (*Le feu follet* [*Fuego fatuo*]);

—las panorámicas que llamaría *dramáticas* son mucho más interesantes, pues desempeñan un papel directo en el relato. Tienen por objeto establecer relaciones espaciales, ya entre un individuo que mira y la escena o el objeto mirados, ya

entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros varios que observan, por otro: en tal caso el movimiento introduce una sensación de amenaza, hostilidad, superioridad táctica (ver sin ser visto, por ejemplo) por parte de aquel o aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar. Además del ejemplo de *El circo*, citado al comienzo de este capítulo, encontramos otro famoso en *La diligencia*, cuando la cámara, colocada en lo alto de una cresta rocosa, luego de seguir a la diligencia que va por el valle, se dirige de pronto a un grupo cercano de pieles rojas que se prepara para una emboscada. Vemos el procedimiento análogo en *La sombra de una duda*, en donde la cámara deja a los dos policías que vuelven frustrados, para encuadrar al hombre que buscan y que los acecha después de habérseles escapado: en ambos ejemplos un efecto de picado parece aumentar la impotencia de la diligencia, por un lado, y la de los policías, por otro.

La *trayectoria*, por último, combinación indeterminada del travelling y de la panorámica, efectuada según las necesidades con ayuda de una grúa, es un movimiento bastante excepcional y —por lo general— demasiado poco natural para integrarse por completo al relato, si es puramente descriptivo. Es el caso de una trayectoria que se encuentra en *Caccia tragica* [*Caza trágica*]: la cámara sigue a Michele, cuya novia ha sido raptada por los bandidos; luego salta hacia arriba, descubre en un plano general la cooperativa en la que acaba de sonar la alarma y vuelve a bajar para encuadrar a Michele y al director en primer plano.

La trayectoria, colocada al principio de un film, suele tener la función de introducir al espectador en el mundo que ella describe con mayor o menor insistencia (véase los genéricos de *Le diable au corps* [*El diablo en el cuerpo*], de *Il Cristo proibito* [*El Cristo prohibido*] o de *Odd man out* [*Un extraño en libertad*] sobrestampados en los paisajes en los que transcurre la acción, vistos desde un avión).

Pero citemos algunas trayectorias cuyo vigor expresivo merece que se resalte. En primer lugar recordaré la famosa de *Lo notorio* de Hitchcock: la cámara, partiendo de un plano general en picado sobre un vestíbulo, desciende dando vueltas para alcanzar el primer plano de una llavecita que la heroína tiene en la mano y cuya extrema importancia en la acción es señalada por el movimiento de cámara.

*Le crime de M. Lange* [*El crimen del Sr. Lange*] contiene una trayectoria impresionante para la época: la cámara, colocada fuera de la casa, nos muestra a Lange tomando un revólver, y después lo sigue cuando atraviesa el taller de la imprenta, baja la escalera y sale al patio del edificio para encontrar y matar al innoble Batala "resucitado" con el único fin de apoderarse de los beneficios de la cooperativa; aquí el largo movimiento de cámara expresa vigorosamente la marcha irresistible de los acontecimientos, la voluntad lúcida y resuelta de Lange de hacer justicia por su propia mano. Esta trayectoria comprende un movimiento desacostumbrado que es famoso: la cámara deja por un instante Lange, que cruza el patio, y hace una panorámica del lado opuesto a él volviéndolo a encuadrar cuando llega ante Batala; interrogado sobre este efecto tan peculiar, Renoir me respondió que estaba destinado "a recordar el marco de la acción". *El caso Paradine* incluye una trayectoria muy espectacular en la secuencia del tribunal: la cámara gira en torno de la joven mujer culpada del asesinato de su marido, que está sentada en el banquillo de los acusados, para filmarla al mismo tiempo que al ayuda de cámara de la víctima, que recorre la sala para llegar a la barandilla de los testigos; me parece que en esta voluntad de conservar durante un largo lapso a los protagonistas en el mismo cuadro podemos ver, además de la preocupación por poner en primer plano el rostro de la mujer, en el cual se puede observar una expresión de intranquilidad constante, el deseo de Hitchcock de sugerir la existencia entre ellos de una relación aún indefinible pero que la continuación de la película pondrá en evidencia, y el de hacer sentir cómo están vinculados el uno con el otro en esta aventura. Encontramos un movimiento un tanto análogo en *Hamlet*, en momentos en que los cómicos ambulantes ineterpretan la obra que habrá de desenmascarar al rey asesino: la cámara, aunque dirigida a los actores, efectúa en torno de la sala varios movimientos de vaivén semicircular y descubre a cada momento, en primer plano, elementos dramáticos nuevos: creciente terror del rey, sensación satánica de triunfo en Hamlet, curiosidad cada vez más nítida de Horacio y los demás asistentes respecto de la conducta del rey.

También hay un bellísimo efecto en *La aurora* cuando el hombre, de noche, va a encontrarse con la extranjera de la que se ha enamorado: primero, la cámara lo sigue con detenimiento y luego lo abandona; al avanzar rápidamente por el campo iluminado por la luna, descubre a la mujer que espera, antes que el hombre la haya encontrado; la lentitud y la audaz complicación del movimiento recalcan la importancia de este encuentro (en el cual se decidirá la muerte de la joven esposa) y la prisa de la cámara traduce la impaciencia del hombre por encontrarse con su amada. Por último, recordaré una trayectoria que se encuentra en *Das Testament des Dr. Mabuse* [*El testamento del Dr. Mabuse*], en su secuencia inicial, que es una de las

más extraordinarias de la historia del cine: la escena se desarrolla en una especie de cobertizo lleno de los más variados objetos, mientras que de un local vecino llega el ensordecedor estrépito de una máquina supuestamente demoníaca; la cámara avanza con lentitud, explorando el decorado, mostrando en detalle los objetos amontonados y hurgando en los recovecos, y después, con un breve y rápido movimiento, descubre a un hombre al acecho tras una caja, y cuyo rostro esá marcado por el terror: Fritz Lang ha transferido audazmente al espectador-cámara la sorpresa del hombre de verse descubierto (virtualmente, mediante la cámara) y su angustia (real), ante la idea de ser descubierto por aquellos ante quienes trata de disimular su presencia. Pero en *Madame de...* [*Señora de...*] se encuentra un efecto mucho más elaborado: una larga trayectoria con sucesión de espacios distintos y de temporalidades sucesivas (por medio de fundidos encadenados); la continuidad dramática queda asegurada por el diálogo.

Estos complejos y sutiles movimientos de cámara pueden ser bellísimos cuando, como en los ejemplos anteriores, están cargados de significado. Si sólo son una demostración de virtuosismo, casi no tienen más valor que lo anecdótico: tal es el caso de la sorprendente trayectoria que da comienzo a *Jóvenes alegres* y que quizá sea la más larga de la historia del cine: la cámara gira durante cuatro minutos para seguir al pastor de magnífica voz que conduce su rebaño. El ejemplo más famoso de virtuosismo gratuito es seguramente el de *Yo soy Cuba*: la cámara (manejada por el desaparecido Serguei Urusevsky) sale de un cuarto por la ventana, desciende por el edificio, se sumerge en una piscina por entre los nadadores y vuelve a salir a la terraza vecina, en un movimiento ininterrumpido de varios minutos.

Este análisis de la función creadora de la cámara es la continuación lógica del capítulo anterior y constituye un estudio práctico de la imagen, entendida como un elemento básico del lenguaje cinematográfico. Pone de relieve la evolución progresiva de la imagen, desde el estatismo hasta el dinamismo. La etapas sucesivas del descubrimiento de los procedimientos fílmicos de expresión corresponden, claro está, a una liberación cada vez más profunda de las trabas del enfoque teatral y a la instauración de una visión cada vez más específicamente cinematrográfica.

Podemos hablar a la vez de una *estructura plástica* de la imagen, concepto estático en la medida en que la imagen, al

comienzo, se asemeja a un cuadro o a un grabado, y de una *estructura dinámica* porque asistimos a una dinamización progresiva del punto de vista: ángulos inhabituales, primeros planos, movimientos de cámara, profundidad de campo (sobre ésta ya volveremos a hablar).

Pero no podríamos insistir demasiado en que la pantalla define un espacio privilegiado cuyo marco debe ser puramente virtual y debe ser una apertura hacia la realidad y no una prisión cuadrangular: el espectador jamás debe olvidar que el resto de la realidad continúa existiendo, por otra parte, y que en cualquier momento puede entrar en el campo de la cámara;[18] el estatismo y la rigidez de la composición interna de la imagen son peligrosos enemigos de la ósmosis dialéctica que debe existir entre ella y la totalidad del mundo dramático.

Por último, no habrá de olvidar que la imagen no puede considerarse sólo *en sí misma* sino que se coloca por fuerza en una continuidad: llegamos así a la importantísima noción de *montaje*, que más adelante será objeto de un extenso análisis.[19]

[18] Por ejemplo, cuando el encuadre le sugiere con gran fuerza al espectador que tal puerta o tal ventana sólo forman parte del decorado pero que alguien o algo (benéfico o maléfico, de allí el *suspenso*) va a entrar o aparecer: el chico que surge a un lado de su madre (*El chico*), la Bestia con la nariz en el vidrio, antes de raptar a la Bella (*King Kong*).

[19] Se podría definir una posición *neutra* de los distintos elementos del lenguaje cinematográfico, entre lo *descriptivo* y lo *expresivo*, entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*. El plano de duración media (unos 10 segundos) no tiene ningún significado especial como tal (independientemente de su contenido): de este lado (plano corto, flash) y más allá (plano largo) de esa duración media, añade una tonalidad nueva al contenido figurativo de la imagen, según hemos visto. El plano filmado a una distancia media (llamado justamente *plano medio*) también tiene un valor neutro: de este lado (primer plano, inclusión) y más allá de esta distancia (plano general), adquiere un valor expresivo suplementario. Del mismo modo, en lo que se refiere a la movilidad de la cámara, podemos admitir que los movimientos lentos son puramente descriptivos: por el contrario, de este lado (plano fijo) y más allá (movimientos rápidos), el comportamiento de la cámara introduce una dramatización nueva. Dicho de otra manera, cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto del que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento del *lenguaje cinematográfico* propiamente dicho.

# 3

# Los elementos fílmicos no específicos

En este capítulo se analiza una serie de elementos materiales que participan de la creación de la imagen y del mundo fílmicos tal como aparecen en la pantalla.

Se llaman *no específicos* porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son usados por otras artes (teatro, pintura).

## La iluminación

Constituye un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen. Sin embargo, su importancia no es apreciada en su valor, y su papel, ante el espectador no advertido, no se manifiesta en forma directa, pues contribuye en especial a crear la "atmósfera", elemento que se analiza con gran dificultad; por otra parte, las películas actuales en su mayoría manifiestan una gran preocupación por la verdad en la iluminación y una sana concepción del realismo tiende a suprimir su uso exacerbado y melodramático.

De la iluminación (natural por definición, al menos en teoría) de las escenas rodadas en "exteriores" diré unas pocas palabras: digo "en teoría", pues la mayor parte de las escenas de día están rodadas con el apoyo de proyectores o pantallas reflectoras. Hay que señalar en especial el carácter absolutamente antinatural de las escenas nocturnas: suelen estar iluminadas con mucho brillo incluso cuando la narración no contiene con toda evidencia ninguna fuente luminosa. En *Touchez pas au grisbi* [*No toquéis el parné*], por ejemplo, la batalla nocturna entre las dos bandas rivales está brillantemente iluminada mientras ocurre en pleno campo. Este irrealismo,

claro está, tiene razones técnicas imperiosas (es menester que la película quede impresa; señalemos que las actuales películas ultrasensibles permiten rodar escenas nocturnas en condiciones mucho menos realistas), pero también se justifica por la voluntad de lograr una fotografía bien contrastada y de ajustar los blancos y los negros con hábiles efectos: la fotogenia de la luz es una fuente fecunda y legítima de prestigio artístico para una película, y en definitiva es preferible una iluminación artificial, estéticamente hablando, a una iluminación verosímil pero deficiente.

En la iluminación de las escenas interiores el operador dispone de mayor libertad creativa. En este tipo de iluminación, al no obedecer a leyes naturales (quiero decir: sometidas al determinismo de la naturaleza), casi no hay límite de verosimilitud alguno que se oponga a la imaginación del creador. "La iluminación —escribe Ernest Lindgren— sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos."[1]

Al principio, y mientras las películas se filmaban al aire libre o en estudios cerrados con cristales, las posibilidades expresivas de la luz artificial se desconocieron por completo. Cuando se la empezó a emplear, hacia 1910, en Francia, Dinamarca y en los Estados Unidos, se hizo casi exclusivamente de acuerdo con consideraciones de verosimilitud material. Parece que el auténtico descubrimiento de los efectos psicológicos y dramáticos de la luz datan de *The cheat* [*El fraude*] (1915): en este oscuro drama pasional y de celos, las luces violentas que recortan las sombras intervienen como factor de dramatización.

Sin embargo, hay que buscar el origen de esa magia de la luz, cuya tradición aún se perpetúa en nuestros días —especialmente en el cine norteamericano, enriquecido por el aporte que hicieron realizadores de origen germano, tales como Fritz Lang, Sternberg o Siodmak, y muchos operadores— en la escuela alemana.[2] Lotte Eisner señala la influencia considerable

[1] *The art of the film*, pág. 124.

[2] El expresionismo y el Kammerspiel se caracterizan por "el uso expresivo de la luz" (véase G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*).

del célebre hombre de teatro alemán, Max Reinhardt, en el joven cine de la otra margen del Rin, pero hace hincapié en una larga tradición germánica: "El alma faustiana del nórdico se vuelca a los espacios brumosos, mientras que Reinhardt forja su mundo mágico con ayuda de la luz: la oscuridad sirve sólo de cincel. En esto reside la doble herencia del cine alemán".[3] Una obra como *La noche de San Silvestre* (1923) representa el apogeo de esta "stimmung" del claroscuro, tan típico del período mudo alemán: Lotte Eisner apunta que el guionista Carl Mayer para cada plano había definido con mucha precisión los tipos de iluminación que podían crear una atmósfera; la acción se desarrolla enteramente de noche, en el salón ahumado y parcamente iluminado de una taberna popular: la unidad de tiempo (unas horas), de lugar (casi total: la taberna, la vivienda de los dueños, excepcionales exteriores de la calle, con las ventanas de un gran hotel brillantemente iluminadas), de acción, de tonalidad física (la noche) y fisiológica (pesimismo, fatalidad), todo hace de este film un notable logro de "realización ambiental".

Volvemos a encontrar esta tendencia en gran parte de la producción norteamericana. Sin hablar de Ford y de Lang en la preguerra, toda la escuela de posguerra del "cine negro" y del cine "realista" (inaugurada simultáneamente en 1941 por *The maltese falcon* [*El halcón maltés*] y *Ciudadano Kane* pero cuyo verdadero comienzo data de 1944-45) está obsesionada por los problemas de la luz y los resuelve de un modo "expresionista". El profundo pesimismo del cine norteamericano (al menos en las películas que se creen lúcidas y conscientes) lo conduce a escoger circunstancias y decorados de tonalidad trágica: la noche, que además de su simbolismo permite al operador una total libertad de composición luminosa. Un caso típico es el de *Cross fire* [*Fuego cruzado*], que se desarrolla totalmente de noche y en el que las lámparas de mucho voltaje deshumanizan los rostros y recortan las superficies en manchas brillantes u oscuras: este empleo abusivo de la luz contribuye en gran medida a crear la sensación de un malestar agobiante que baña al drama. Del mismo modo, un film como *The killers* [*Los asesinos*], en el cual las luces participan directamente de

[3] *L'écran démoniaque*, pág. 32.

la violencia de la acción mediante una especie de animalización de los seres y de las cosas, es característico de este estilo "germánico" que no sólo se encuentra en Welles, Huston, Dmytryk y Siodmak sino también en obras de Dassin, Robson, Kazan y Wilder. Tampoco Europa se sustrajo a esta influencia de retorno, y una película tal como *El tercer hombre* brinda un buen ejemplo de esto, llevado hasta la caricatura involuntaria, aunque en Alemania, Staudte ya reflejaba con mucha naturalidad en *Die Mörder sind unter uns* [*Los asesinos están entre nosotros*] la gran tradición del claroscuro germánico.

Con el uso de fuentes luminosas anormales o excepcionales se pueden crear los más diversos efectos. Tenemos un buen ejemplo en la secuencia inicial de *Ciudadano Kane*, en momentos en que la sala de proyección en la que discuten los redactores del periódico informativo aparece sólo iluminada por el rayo de luz que proviene de la cabina del operador; el jefe de redacción tiene la cabeza a oscuras por completo, mientras que sus colaboradores aparecen violentamente iluminados; después, en otro plano, todas las siluetas se marcan en la pantalla como otras tantas sombras chinescas.

El uso de las sombras proyectadas asimismo se puso de moda con el expresionismo. Pueden tener un significado elíptico y constituir un poderoso factor de angustia ante lo desconocido amenazador que dejan entrever: así, en *Scarface*, la silueta del asesino que avanza hacia la impotente víctima, o bien la sombra de *El maldito* que se perfila en el cartel que pone precio a su cabeza. Pero también pueden contener un valor simbólico, y este aspecto es mucho más interesante; la sombra de Napoleón triunfante se destaca sobre un mapa de Europa *Mary Walewska* [*María Walewska*], mientras que la de Kane sobre el rostro de Susan simboliza la impotencia de la joven mujer para resistir a la voluntad de su tiránico esposo. Unas palabras más acerca del uso de fuentes luminosas móviles que permiten producir efectos especialmente vigorosos: en *The wind* [*El viento*] de Sjöström, una lámpara agitada continuamente por la tormenta anima a los objetos con una vida fantasmal e ilumina con siniestros centelleos el rostro horrorizado de Lilian Gish; vemos el mismo procedimiento en *Le corbeau* [El cuervo], pero voluntario, y el efecto que con él se consigue es una demostración práctica de la relatividad de

la verdad; en *Ann Karenine* [*Ana Karenina*] y *Breve encuentro*, los reflejos de las luces de un tren sobre el rostro de dos mujeres decididas a suicidarse sugieren admirablemente la lucha trágica que libran en ellas el hastío mortal y el deseo de vivir.

No obstante hay que señalar la reacción *antiexpresionista* manifestada por el neorrealismo italiano en materia de iluminación: desde 1944-45, los films italianos vuelven a dar realce a las luces uniformes y poco contrastadas del tipo de los "noticiarios" y manifiestan un rechazo por la dramatización artificial de la luz.

Al final de este capítulo me parece que podríamos ampliar un poco el tema y evocar creencias tan viejas como la humanidad. Esta función diabólica y misteriosa de las sombras, ¿acaso no se funda en la angustia atávica del hombre frente a la oscuridad? La pantalla parece volver a dar vida a todos los mitos milenarios de la lucha del hombre contra las tinieblas y sus misterios, del enfrentamiento eterno entre el bien y el mal. Por otra parte, la predilección de los realizadores por las luces violentas y las sombras profundas parece tener su origen en el hecho de que *se encuentran recreados en la pantalla las condiciones y el ambiente mismos del espectáculo cinematrográfico:* oscuridad, fascinación por la luz, mundo cerrado y protector, ese clima maravilloso e infantill que constituye el cuadro, esencialmente regresivo (o sea, vuelto hacia la interioridad y la contemplación) de la hipnosis fílmica.

## El vestuario

Del mismo modo que la iluminación o los diálogos, forma parte del arsenal de los medios fílmicos de expresión. Su uso en el cine no es, en lo fundamental, distinto del que le da el teatro, aunque por lo general es más realista y menos simbólico en la pantalla que en el escenario, en virtud de la vocación misma del séptimo arte.

"En una película, escribe Lotte Eisner, el traje nunca es un elemento artístico aislado. Hay que considerarlo respecto de cierto estilo de realización, para que su efecto pueda acrecentarse o disminuir. Se habrá de destacar desde el fondo de los distintos decorados para valorizar movimientos y posturas

de los personajes, según el talante y la expresión de éstos. Pondrá su nota, mediante la armonía o el contraste, en el grupo de actores y en la totalidad de un plano. También, con tal o cual tipo de iluminación podrá ser ajustado, realzado por la luz o borrado por las sombras",[4] Claude Autant-Lara, que fue diseñador de vestuario antes de convertirse en director, apunta que "el sastre de cine debe vestir a caracteres" y Jacques Manuel escribe, por su parte: "Toda ropa, en la pantalla, es un figurín, pues al despersonalizar al actor caracteriza al 'héroe'... Si quisiéramos considerar al cine como un ojo indiscreto que ronda en torno del hombre, que capta sus actitudes, sus movimientos y sus emociones, hay que reconocer que la ropa es, por cierto, lo que está más cerca del individuo y lo que, al tomar su forma, lo embellece o, por el contrario, lo distingue y confirma su personalidad".[5]

Se pueden definir tres tipos de ropa en cine:

1. *Realista*: conforme a la realidad histórica, al menos en las películas en que el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud antes que las exigencias de indumentaria de los astros. Citemos, como ejemplo de reconstrucción pormenorizada, *La kermesse héroïque* [*La quermés heroica*].

2. *Pararrealista*: aquella para la cual el sastre se ha inspirado en la moda de época pero ha procedido a una estilización. (Ejemplos: Los *Nibelungos*, *La pasión de Juana de Arco*, *Dies israe* [*Días de ira*], *Iván el Terrible*, *Det sjund inseglet* [*El séptimo sello*]. La preocupación por el *estilo* y la belleza está por encima del de la exactitud lisa y llana: los trajes poseen, pues, una elegancia intemporal; *Romeo y Julieta* de Cukor, *Otelo* de Welles, *Los siete samurais*, *Marguerite de la nuit* [*Margarita de la noche*].

3. *Simbólica*: la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólica-

[4] *Revue du cinéma*, núm. sobre el vestuario, 1949, pág. 68.
[5] *Id.*, págs. 3 y 4.

mente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo; pensemos en este verso de Víctor Hugo:

"Vêtu de probité candide et de lin blanc".

["Vestido de probidad cándida y de lino blanco]".

Vemos, por ejemplo, los severos uniformes de esclavos de los trabajadores de *Metrópolis*, los andrajos pintorescamente desastrados de los mendigos de *Dreigroschenoper* [*La ópera de de tres centavos*], la cruel blancura de los ricos uniformes de los caballeros teutones de *Alejandro Nevsky*.

Podemos ver también la impecable indumentaria de Max Linder, salidor elegante y de fortuna; la ropa ajada y lastimosa de Charlot, paria siempre hostigado; el atractivo y sugestivo atavío de la mujer fatal (*El ángel azul*, *The devil is a woman* [*El diablo es una mujer*], *Gilda* [*Gilda*]).

A veces el traje cumple una función directamente simbólica en la acción; por ejemplo, el rutilante uniforme del portero de *El último de los hombres* que robará una tarde, luego que se lo hubiesen sacado, para asistir de un modo admirable a la boda de su hija, o el abrigo para el cual vive y muere, sin haber tenido tiempo siquiera de gozar de él, el miserable empleado del film de Lattuada, basado en la obra de Gogol. Por último hay que destacar que gracias al color el sastre puede crear efectos psicológicos muy significativos, uno de los cuales nos es descrito por Anne Souriau: la evolución sentimental del personaje de Marion (de *Robin des bois* [*Robin de los bosques*]), que perteneciendo primero al partido de Ginsbourne y vestida como él, de rojo, poco a poco se asimila a Robin y, por una especie de mimetismo del traje, acabará vestida con tonos claros con predominio del verde, como el héroe popular.[6]

## Los decorados

Los decorados (o el decorado) tienen mucha más importancia en el cine que en el teatro. Una obra se puede interpretar perfectamente con un decorado en extremo esquemático e incluso delante de un simple telón, mientras que se espera menos una acción cinematográfica fuera de un marco real y au-

[6] *L'univers filmique*, págs. 95-6.

téntico: el realismo que se apega a lo filmado parece apelar por fuerza al realismo del marco y del entorno.

En cine, el concepto de *decorado* comprende tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas.

Sean de *interiores* o de *exteriores*, pueden ser *reales* (preexistir al rodaje de la película) o *construidos* en un estudio (dentro del estudio o al aire libre, en sus dependencias).

Se construyen los decorados en un estudio por verosimilitud histórica (*Ben Hur, Alejandro Nevsky, Notre Dame de Paris* [*Nuestra Señora de París*], *Les enfants du paradis* [*Los niños del paraíso*], *Gervaise*), por razones de economía, (por ejemplo, en contra de las apariencias, costaba menos reconstruir en estudio una parte de la estación metropolitana de Barbès que ir a filmar al lugar, en *Las puertas de la noche*).

Pero también se construyen los decorados por una intención de simbolismo, por un deseo de estilización y de significación: *El gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis, La aurora, La pasión de Juana de Arco, Le notti bianche* [*Noches blancas*], *Barry Lindon, Perceval le Gallois* [*El galo Perceval*], *La vie est un roman* [*La vida es una novela*], *One from the heart* [*Uno desde el corazón*], y la mayoría de los films de Clair, Carné, Stroheim y Sternberg.

Se puede definir una determinada cantidad de conceptos generales sobre el decorado:

1. *Realista*: es, por ejemplo, el de Renoir, y de la mayor parte de los realizadores soviéticos y norteamericanos. Según este enfoque, el decorado no tiene más implicancia que su materialidad misma y sólo significa lo que es.

2. *Impresionista*: el decorado (el paisaje) se elige con arreglo a la dominante psicológica de la acción;[7] condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes; es el *paisaje-estado de ánimo* tan caro a los románticos. Como ejemplo, veamos algu-

[7] En virtud de un simbolismo a veces bastante elemental. Veamos un pequeño catálogo de los decorados y su significado psicológico: mar y playa (voluptuosidad, libertad, exaltación, nostalgia), montaña (pureza, nobleza), desierto (soledad, desesperación), lluvia (tristeza), nieve (pureza, crueldad). Fellini escribió: "En todas mis películas hay un personaje que atraviesa una crisis. Creo que el mejor ambiente para enfatizar una crisis es el de una playa o una plaza, de noche". Y también: "La Roma que está en la película no es sino un paisaje interior" (refiriéndose a *La dolce vita* [*La dulce vida*].

nos usos especialmente acertados de decorados naturales: un desierto barrido en todo momento por tormentas de arena (*El viento*), el salvaje y tórrido Valle de la Muerte (*Codicia*), la montaña impasible y asesina (*Die Weisse Hölle vom Piz Pallü* [*Prisioneros de la montaña*]), el mar que siempre vuelve (*The long voyage home* [*El largo viaje a casa*]), el laberinto de las marismas del Po (*Paisà*), la riqueza de la naturaleza (*La tierra, El regreso de Vasili Vortnikov*), la incesante lluvia (*Una playa tan bonita*), la nieve glacial y agobiante (*Hakuchi* [*El idiota*] de Kurosawa), la naturaleza impasible y silenciosa (*Journal d'un curé de campagne* [*Diario de un cura rural*]), el bosque impenetrable y asesino (*La mort en ce jardin* [*La muerte en el jardín*]), las orillas del Po cubiertas por la bruma (*Il grido* [*El grito*]), una playa sentimental (*Remolques, Un homme et une femme* [*Un hombre y una mujer*]), dolorosa (*Los inútiles, La strada* [*La calle*]) o sinónimo de alivio después de la pesadilla (*La dolce vita* [*La dulce vida*]).

Sin embargo se pueden distinguir aquí una tendencia *sensualista* (Donskoi, Dovjenko, Renoir, Buñuel, Rossellini, por ejemplo) y una tendencia más bien *intelectualista*, objetivista (Bresson, Antonioni, Fellini, Visconti).

3. *Expresionista*: mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción.

El expresionismo está fundado en una visión subjetiva del mundo, expresada por la deformación y la estilización simbólicas. A este respecto veamos un texto muy interesante, desde el doble punto de vista de la historia y la estética. Se publicó a comienzos de 1921 en el primer número de *Cinéa* (la revista que dirigía Louis Delluc) y relata la impresión que causó en Francia la primera película expresionista llegada de Alemania. Este film, titulado [*Desde el alba hasta la medianoche*], cuenta la historia de un cajero de banco incitado por la tentación y que huye con el contenido de su caja fuerte para ir a vivir en libertad: "Todo, escribe Ivan Goll, se desarrolla en una atmósfera febril, y un joven y gran director, Karl Heinz Martin, que también es director teatral en el Deutsches Theater de Reinhardt, toma el tema y crea con él, rodeado de los mejores pintores de su ciudad, la primera película expresionista cubis-

ta: todos los paisajes y todos los objetos están desmesuradamente agrandados o empequeñecidos según el fin de la escena; todo, visto con los ojos del cajero alucinado, las ventanillas del banco titubeantes, calles de través, hombres que gritan como locos, toda el alma del héroe repetida y transportada en las cosas, en las formas y en la atmósfera interior del film".

También vemos, según este enfoque, cómo se elige el decorado (y cómo se construye, en este caso) de modo que cumpla una función de contrapunto[8] simbólico del drama de las almas.

El expresionismo es la gloria más sublime del cine alemán. El concepto es de origen pictórico y fue llevado al cine en especial por pintores y decoradores.

Se pueden descubrir en él dos tendencias principales. En primer lugar, un expresionismo *pictórico o teatral*, cuya obra maestra es *El gabinete del Dr. Caligari*: un decorado totalmente artificial, en el que las reglas de la perspectiva se ridiculizan, donde todas las construcciones están de través y las sombras y las luces están pintadas (y cuya excentricidad está justificada por el hecho de que el film expresa el punto de vista de un loco), extraordinario por su *presencia* alucinante, tal como la de la no menos notable de *Raskolnikov*, del mismo director, en que el comisario aparece en el centro de una proyección de líneas pintadas, como una araña en medio de la tela, al acecho de su presa.

El expresionismo *arquitectónico*, por su parte, cuyo más hermoso florón es *Siegfried* [*Sigfrido*], se caracteriza por decorados grandiosos y majestuosos destinados a engrandecer la acción épica que allí se desarrolla o, en otra obra maestra del género, *Metrópolis*, por un extraordinario delirio inventivo en que lo fantástico y lo gigantesco se dan rienda suelta o incluso en *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauen* [*Nosferatu*], mediante el empleo de decorados siniestros cuyo horror y espanto se rezuman con toda naturalidad. Lo *barroco*, en este campo, se puede considerar muy próximo al expresionismo, y se traduce con una abundancia casi surrealista; como ejemplos *The lady from Shangai* [*La dama de Shangai*], *Lola Montes*,

[8] Llamo "contrapunto", por analogía con la música, al paralelo de dos procesos expresivos con igual contenido significativo pero en dos registros plásticos distintos.

*Cenizas y diamantes*, *El idiota* de Kurosawa y, en especial, *The scarlet empress* [*La emperatriz escarlata*] son bastante buenos.[9]

Por otra parte podemos ver en los decorados de *La caída de la casa Usher*, *La pasión de Juana de Arco*,[10] *Le quai des brumes* [*El muelle de las brumas*], de *Ciudadano Kane*, por ejemplo, una influencia más o menos directa del expresionismo. No es dudosa, aunque singularmente envilecida, en muchas películas norteamericanas en las que aparecen los decorados más extraños o los más fantásticos como elemento de suspenso barato: cloacas, túneles, garajes de tranvías, depósitos, puentes colgantes, metro aéreo y hasta la estatua de la Libertad; se echa mano a la decoración de la "ciudad tentacular", con todo lo que de inhumano, monstruoso y abstracto puede tener la ciudad, con el espectro de *Metrópolis* (véanse *La ciudad desnuda*, *Panic in the streets* [*Pánico en las calles*], *La organización*, *Asphalt jungle* [*Jungla de asfalto*], *On the waterfront* [*En los muelles*].[11]

Natural o artificial, el decorado cumple casi siempre una función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción. Escribe Roger Munier: "En el cine auténtico, el pavimento mojado de la calle recuerda el crimen y las olas del mar nos hablan de violencia o pasión".[12] El pavimento mojado de *El muelle de las brumas* o de *Las puertas de la noche*, por

[9] Nótese que en algunas películas de ciencia ficción se da rienda suelta al expresionismo y al barroco. En el *Kammerspiel*, el decorado se borra como tal y se limita a enmarcar un espacio dramático privilegiado, especie de círculo en que se exasperan las pasiones (*La noche de San Silvestre*).

[10] Hermann Warm, uno de los creadores (junto con Jean Hugo) de los decorados de *Juana de Arco*, antes había diseñado los de *El gabinete del Dr. Caligari*.

[11] Señalemos también otros usos interesantes del decorado en la tradición expresionista: por ejemplo, el asesinato del muchacho en el túnel de fantasmas de la feria (*Brighton Rock* [*Brighton Rock*] ) y la persecución del espía en la sala cinematográfica donde se proyecta una película de pistoleros (*Saboteur* [*Saboteador*]); intervención aun más directa de los elementos del decorado (y más simbólica): el piano mecánico que suelta su cantilena durante la ejecución de *Pépé le Moko* [*Pépé le Moko*] y el estruendo insólito e irrisorio de la orquesta del tiovivo en el parque de diversiones bombardeado (*Quelque part en Europe* [*En algún lugar de Europa*]); la persecución en el campanario, en que el sospechoso resulta muerto por uno de los personajes mecánicos de un reloj gigante (*The stranger* [*El extraño*]).

[12] *Contre l'image*, pág. 19.

ejemplo, desempeña una doble función: *denota* los lugares privilegiados de los dramas romántico-expresionistas (el puerto, la ciudad) y *connota* fealdad, soledad, violencia, desesperación y muerte. Para Roger Munier, el "cine auténtico" es aquel, dice, en que "la realidad se da a sí misma su propio contrapunto".

Para terminar comentaremos algo más sobre dos temas muy usados en cine. En primer lugar, el del espejo, ventana abierta a un mundo misterioso y angustiante (véase el espejo en que *El estudiante de Praga* ve aparecer a su doble, o aquel que en uno de los episodios de *Dead of night* [*En lo profundo de la noche*] refleja un pasado que hacía poco había reflejado) o bien, testigo impasible y cruel de las tragedias humanas (véase aquél en que se multiplica la desesperación de Kane y la galería de espejos que recorta en mil pedazos la solitaria agonía de *Lady of Shanghai* [*La dama de Shangai*]. Otro tema que se suele utilizar es el de la escalera. Usada como estructura ascendente (quizá por analogía con el contrapicado) toma un sentido épico: véase el episodio del asalto a una casa en ruinas en *Stalingrads kaja bitva* [*La batalla de Stalingrado*] o la escena análoga de la toma del Reichstag en *Padenie Berlina* [*La caída de Berlín*]. En cambio, como estructura descendiente le da a la escena un tono trágico tal como muestra el famoso tiroteo de Odesa de *El acorazado Potemkin* o la escena final de *Sunset boulevard*, durante la cual Norma Desmond, alucinada, creyéndose en momentos de su gloria de la época muda, baja la gran escalera de su casa bajo la luz de los proyectores, frente a las cámaras de los noticiarios.[13]

## El color

Aunque el color sea una cualidad casi natural de los seres y de las cosas que aparecen en la pantalla, es legítimo analizarlo aparte, puesto que el cine se redujo prácticamente al *blanco y negro* durante cuarenta años y, además, el mejor uso del color no parece consistir en que sólo se lo considere un elemento capaz de aumentar el realismo de la imagen.

[13] Sin embargo, en otra película soviética, de 1952 (*Un trío de inseparables*, de Jouravlev) se encuenra la misma escalinata de Odesa, por la que bajan esta vez un alegre grupo de escolares que salen de vacaciones. Esto prueba que el sentido (trágico o cómico) de un efecto dramático depende de la tonalidad general de la película: ésta es una ley fundamental.

Sin embargo, tal vez haya sido con esta intención como, en un principio, Méliès, Pathé y Gaumont mandaban colorear sus películas por cuadrillas de artesanos que lo hicieran a mano o en patrón estarcido. El procedimiento no sobrevivió al desarrollo mismo del cine, que hizo que los gastos fueran cada vez más exorbitantes a medida que aumentaban la extensión de las películas y la cantidad de copias tomadas.

Casi hasta fines del cine mudo, de esto sólo sobrevivieron los *virajes*, que consistían en teñir la película de diversos colores uniformes, lo cual tenía una función mitad realista y mitad simbólica: azul, para la noche; amarillo, para los interiores de noche; verde, para los paisajes y rojo, para los incendios y las revoluciones. Más tarde se volvió a emplear este procedimiento con un fin simbólico (*La traversée de Paris* [*El cruce de París*], *Lotna*).

El redescubrimiento del color data de mediados de los años treinta (en procedimientos primero bicromáticos y después tricromáticos): en 1935 en los EE.UU. (*Becky Sharp*), en 1936, en la U.R.S.S. [*Ruiseñor, pequeño ruiseñor*], y en 1942 en Alemania *Die goldene stad* [*La ciudad soñada*]; su generalización data de mediados de la década de 1950.

En la gran mayoría de los casos, los productores no tienen más preocupación que la del *realismo*, y ya conocemos el eslogan que en los comienzos estuvo en boga: el de los "colores 100% naturales". Sin embargo, la verdadera *intervención* del color cinematográfico data del día en que los realizadores entendieron que no había necesidad de que fuera *realista* (es decir, conforme a la realidad) y que ante todo se debía emplear con arreglo a los *valores* (como el blanco y negro) y a las implicancias psicológicas y dramáticas de las diversas tonalidades (colores *cálidos* y colores *fríos*).

El uso del color plantea ciertos problemas.

*Técnicos*: aún queda mucho por resolver pese a los progresos ya hechos. Realismo de los colores: sabemos que el Technicolor peca a menudo de tonalidades falsas y chillonas. Su estabilidad: el Agfacolor y los procedimientos derivados (Eastmancolor, Sovcolor, Gevacolor, Ferrania-color, Fujicolor) proporcionan tonalidades más verídicas y más matizadas, pero adolecen de una falta de estabilidad que lleva a una autodestrucción química de los colores y presentan serios problemas

de conservación: necesitan rigurosas y costosas condiciones de almacenamiento. El realizador Martin Scorsese no hace mucho ha lanzado una campaña informativa para llamar la atención de los fabricantes y de los poderes públicos sobre la insipidez de los colores después de veinte años de existencia de copias positivas.

*Psicológicos*: todas las experiencias fisiológicas y psicológicas prueban que percibimos menos los colores que los *valores*, es decir, las diferencias relativas de iluminación entre las partes de un mismo sujeto; de este modo, el *blanco y negro*, que sólo reconoce los *valores*, halla su justificación a posteriori. En tal caso, la ausencia de colores es una de las convenciones menos discutibles del cine, si confiamos en "los psicólogos del Primer Congreso Internacional de Filmología (1947) [que] indicaron que por lo general nuestra atención da poca importancia a los colores, que se borran ante la 'realización' del objeto. Por lo demás, el sueño raras veces es en colores, y sin embargo su 'realidad' no se resiente. Por eso para el cine fue muy fácil prescindir del color".[14]

Por otra parte, la percepción de los colores es más de índole psicológica que física. Según Antonioni, "el color no existe en forma absoluta. [...] Podemos decir que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que ambos se sugestionan recíprocamente".[15]

Pero el efecto psicológico de los colores asimismo está condicionado por datos técnicos, tal como explica Andrzej Zulawski: "Kodak-Eastman, que es hoy el material de casi todos los films, de hecho es una película 'californiana'. Y la luz californiana es una luz cálida. La idea californiana de la belleza y de la felicidad está dada por los colores del melocotón, de la naranja, por todo lo que es rojo y rosado. La película se vuelca hacia esos tonos. [...] El film *Possession* [*Poseída*] fue revelado con Fuji para lograr más luminosidad dura. Fuji es un material más primitivo que Eastman, y menos flexible y dúctil. [...] Hay algo que me disgusta profundamente. Observad la fotografía de la mayor parte de las películas francesas: uno diría

[14] Edgar Morin, *op. cit.*,, pág. 142.
[15] En *Cinéma 64*, nº 90, noviembre de 1964, pág. 68.

que todas suceden en Niza y en pleno julio. Y es porque se ha aceptado el criterio Eastman".[16]

Y porque su película proporciona el mejor rendimiento (al menos el más halagüeño) de los colores, Kodak, hasta fecha reciente, ha llegado a monopolizar el mercado y a imponer en las pantallas, según palabras de Wajda, "la salsa caliente que yo llamo 'estilo Eastman'". Pero este material no hace sino reproducir los colores que lo impresionan; por eso Truffaut creyó que tenía que denunciar "la fealdad que brindaba la generalización del color", y agregaba: "Cuando se filma en exteriores, la fealdad entra por todas partes". Son pocos los cineastas que intentan combatir ese imperialismo de los colores violentos y agresivos que caracterizan a nuestro entorno actual (en especial, con la influencia de la publicidad), y que la Eastmancolor refleja con tanta fidelidad. Sin llegar a una actitud tan enérgica como la de Antonioni, que mandó volver a pintar decorados y paisajes naturales para su *Deserto rosso* (*Desierto rojo*), algunos cineastas exigentes (citar a Chéreau y a Zulawski), mediante un trabajo verdaderamente *creativo* sobre los colores, se propusieron escapar de la uniformidad estandarizada de la Eastmancolor.

Por eso el *blanco y negro* puede aparecer como un medio de lucha contra la "fealdad" y es en virtud de esto como subsiste (a la vez que por razones de adecuación dramatúrgica), pese a fuertes presiones comerciales, en escasas películas de la época del triunfante y generalizado color (*Manhattan*, *Vivement dimanche* [*Que llegue pronto el domingo*], *Liberté, la nuit* [*Esta noche, la libertad*], *Stranger than Paradise* [*Más extraño que el Paraíso*]).

*Estéticos*:

a. El de la justificación misma de la presencia del color: en virtud de su poder *decorativo* y *pictórico* se impone en las películas históricas, de hadas, y exóticas, en los musicales y en las comedias, las de aventuras y las del oeste.

Pero existen temas que a priori y por razones dramatúrgicas no parecen recurrir a su presencia: la violencia, la guerra, la muerte, así como los temas puramente psicológicos

[16] En *Cinématographe*, nº 89, mayo de 1983.

(*Breve encuentro, Los niños rebeldes, Diario de un cura rural, Ascensor para el cadalso, Hiroshima mi amor, El año pasado en Marienbad, L'enfant sauvage* [*El niño salvaje*].

También podemos concebir una coexistencia del blanco y negro y del color en la misma película, en virtud de las implicancias psicológicas de uno y otro: Resnais ha dado pruebas convincentes de esto en *Noche y niebla*, donde las imágenes de la visita actual a Auschwitz (cuyo decorado ha hallado una especie de *inocencia*) son en color, mientras que los documentos de archivo (impregnados de horror) son en blanco y negro. En *Raging bull* [*El toro enfurecido*], en un contexto en blanco y negro, motivado por la verosimilitud histórica, son sólo en color los *home movies* que recuerdan la vida familiar del boxeador. En *Rumble fish* [*El pescado del estruendo*], el blanco y negro, metáfora de la grisalla de la vida diaria, está brevemente amenizado con las manchas de colores vivos de peces exóticos. Al principio de *E la nave va* [*Y la nave va*], la película pasa del blanco y negro (estilo de los noticiarios primitivos) al color (elemento de magia). En cambio, en *Nostalghia*, mientras que las secuencias italianas son en color, las evocaciones mentales de Rusia son en blanco y negro.

Por último, empleando *virajes* (coloración única y neutra, por lo general sepia), algunos cineastas trataron de reflejar las tonalidades de las viejas fotografías de antaño y de recuperar su carácter nostálgico.

b. El de la concepción de la función del color: el hecho de que la mayor parte de las veces sea un factor de *realismo* es natural; pero también puede ser producto de una creación deliberada.

Pues la percepción del color es sobre todo —ya hemos visto— un fenómeno *afectivo*: "En primer lugar hay que reflexionar sobre el *sentido* del color", escribió Eisenstein, y a él se le debe el uso más audazmente original (en los veinticinco minutos finales de la segunda parte de *Ivan grozny* [*Iván el terrible*]) en calidad de contrapunto psicológico y dramático con la acción. Las escenas festivas están procesadas con una dominante rojo-oro brillante; luego, cuando el pretendiente, vestido irrisoriamente con la ropa del zar, recuerda que espera un regicidio en la catedral y que él mismo, por error, será su víctima, leemos en su rostro el miedo, aumentado por una glacial dominante azul, mantenida en las escenas de la catedral.

Sin caer en un simbolismo elemental, el color puede tener un eminente valor psicológico y dramático. Parece, pues, que su uso bien captado puede no ser sólo una *fotocopia* de la realidad exterior sino también cumplir una función *expresiva* y *metafórica*, del mismo modo que el blanco y negro puede trasponer y dramatizar la luz.

## La pantalla grande

A comienzos de los años cincuenta surgieron diversos procedimientos para la *pantalla grande*. Algunos (Cinerama, Todd AO) presentaban el inconveniente de necesitar una película de 70 mm, y fueron abandonados enseguida. En cambio, el Cinemascope, la Vistavisión y los distintos procedimientos de *panorámica* aún están en uso. Fundamentalmente interesan porque ensanchan de manera más o menos considerable la imagen clásica (de 1 x 1,33 hasta 1 x 2,33) y nos brindan una nueva y original visión del mundo.

Sin embargo, ese ancho formato presenta inconvenientes. En oposición a la pantalla habitual, no corresponde al formato de nuestro campo visual nítido y la atención corre el riesgo de dispersarse. La necesidad de llenar un marco tan amplio produce la invasión de la pantalla por un entorno material que puede tender a cobrar una importancia que no por fuerza le confiere la acción. El aspecto espectacular del cine de este modo queda reforzado, y a veces un detrimento de la interioridad como consecuencia de una dirección más teatral por estar concebida a lo ancho más que según la profundidad.

La pantalla ancha no parece favorable, pues, a los temas con predominio psicológico e intimista. Estas reservas de principio pudieron ser desmentidas con logros aislados, pero hay que verificar que el Cinemascope se halla prácticamente abandonado en favor de un formato de menor apertura (1 x 1,66).

La verdadera solución residiría en la *pantalla variable*, que se abriría y se volvería a cerrar de acuerdo con las necesidades dramáticas de cada secuencia. En *Lola Montes*, Max Ophüls en realidad ha usado la pantalla variable y dejando en la oscuridad las puntas del Cinemascope para cuando quería concentrar la acción y la atención. La Polyvision de Abel Gance había esbozado la solución (véase la famosa secuencia de la

MEXICO

Campaña de Italia en *Napoleón*) pero su empleo resultó técnicamente complicado (tres pantallas, tres cámaras y también tres proyectores); pero señalemos que Gance la utilizó no como una simple posibilidad de ensanchar el campo de la imagen (imagen única en tres pantallas, como el Cinerama) sino en forma de tres imágenes yuxtapuestas de las cuales las dos laterales (semejantes y simétricas) se ponen en resonancia (contrapunto psicológico y plástico) con la del medio (donde está centrado el significado dramático de la secuencia).

El *cine en relieve* nunca ha sido sino una curiosidad técnica sin valor artístico. Por otra parte, el verdadero relieve fílmico es la *profundidad de campo*.

## El desempeño actoral

La *dirección actoral* es uno de los medios a disposición del cineasta para crear su universo fílmico: es natural, pues, considerar aquí la contribución de los actores en el film.

El papel de los actores en cine tiene poca relación con el del teatro. En la escena, el actor puede ser llevado a *forzar* su papel a la vez que a *estilizarlo*, con un enfoque que no compete a lo natural, para hacerlo perfectamente legible; sucede lo mismo con la dicción. En el cine, por lo general, la cámara se encarga de poner de relieve la expresión gestual y verbal al tomarla en un primer plano y al mostrarla desde el ángulo más adecuado: en la pantalla, el matiz y la interiorización son obligatorias. Además interviene la *fotogenia*, que no depende del talento del actor y sí participa del concepto de *star*, que desafía todo análisis.

Podemos definir esquemáticamente, sin prejuzgar evidentes interpretaciones, varios conceptos sobre el desempeño actoral:

—*hierático*: estilizado y teatral, volcado a lo épico y a lo sobrehumano (*Iván el Terrible*);

—*estático*: hace hincapié en el *peso* físico del actor, en su *presencia*; este papel está dictado por consideraciones dramáticas (en obras de Dreyer y Bresson, por ejemplo), pero también por la *tradición cultural* (es el caso de muchas películas japonesas); podemos asimilar esta concepción al estilo de la Actor's Studio, a la vez hurgador del detalle y macizo en conjunto;

—*dinámico:* característico de las películas italianas, suele traducir la exuberancia del temperamento latino;

—*frenético*: implica una expresión gestual y verbal desmedida adrede: tal es el caso de algunas películas de Kurosawa y de Kobayashi, y también de Sternberg y Welles y más recientemente de Ken Russell y Zulawski;

—*excéntrico*: recordemos, a título informativo, el estilo de actuación practicado en los años veinte por la escuela soviética de la F. E. K. S. (Fábrica del Actor Excéntrico), que en la tradición de Meyerhold tenía por objeto exteriorizar la violencia de los sentimientos o de la acción (*El abrigo*, *Novyj Bavilon* [*La nueva Babilonia*]).

La fascinación que ejerce el cine se explica antes que nada por la posibilidad que le da al espectador de identificarse con los personajes a través de los actores. Pero lo que forma el prestigio del gran actor, tanto en cine como en teatro, es que llega a imponer su personalidad a los personajes y a seguir siendo él mismo en las personificaciones más diversas.

De esta comprobación forman parte las reflexiones sobre el papel de los actores, teorizaciones que distinguen dos actitudes fundamentales y opuestas de parte del actor: *ponerse en el lugar de los personajes* o bien *actuarlo sin encarnarlo*.

El *método* de Stanislavski representa la codificación de la primera postura: el actor debe vivir en cuerpo y alma su personaje (naturalismo). La tradición stanislavskiana fue perpetuada por la Actor's Studio, escuela de arte dramático fundada en Nueva York en 1947 por Lee Strasberg y Elia Kazan; su enseñanza preconiza la identificación más completa posible de la personalidad profunda del actor con su personaje, para llegar a una natural subtensión mediante la riqueza de la vida interior del actor.

En cambio, la segunda actitud fue preconizada por la mayor parte de los demás teorizadores. Para Diderot (*Paradoxe sur le comédien* [*Paradoja sobre el actor*]), el actor, de alguna manera, debe desdoblarse y poner en práctica su juicio más que su sensibilidad en la creación del personaje. Según Meyerhold debe rechazar todo proceso de identificación y elaborar a conciencia el personaje (constructivismo). Para Brecht, también debe abstenerse de identificarse con él pero, por el contrario, guardar las *distancias* y hacerle sentir al espectador que lo está elaborando ante su vista. Esta actitud fue definida por

Sacha Guitry en una fórmula famosa que dice que para el actor es "la facultad de hacer compartir a los demás sentimientos que él no experimenta".

Pero Robert Bresson fue el que en las *Notes sur le cinématographe* [*Apuntes sobre el cinematógrafo*] tal vez haya llevado más lejos la reflexión sobre el desempeño específico de los actores de cine, a quienes llama sus *modelos*, que son no profesionales "tomados de la vida real" y que deben "ser en vez de parecer" con el objeto de contribuir a "oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo".[17]

[17] *Op. cit.*, págs. 10 y 24.

# 4

# Las elipsis

Jacques Feyder escribió: "En cine, el principio es sugerir". Y a menudo se ha dicho que el cine es el arte de la elipsis. Quien puede lo más puede lo menos. El cineasta, capaz de mostrar todo y conociendo el formidable coeficiente de realidad que impregna a todo lo que aparece en la pantalla, puede recurrir a la alusión y hacerse comprender en media lengua.

Por otra parte, la elipsis por fuerza forma parte del hecho artístico cinematográfico del mismo modo que las demás artes, puesto que desde el momento en que hay actividad artística, hay *elección*. El cineasta, así como el dramaturgo y el novelista, elige elementos significativos y los ordena en una obra.

Ya hemos visto cómo la imagen era a la vez una decantación y una reconstrucción de lo real: en el nivel de la obra emprendida en su totalidad, la operación es análoga.

Desde el punto de vista del relato dramático, esta operación lleva el nombre de *encuadre* y la elipsis es su aspecto fundamental. El concepto de desglose, en extremo importante pero que, para el espectador, es virtual, sólo entra en nuestro tema en la forma de elipsis y de *montaje*, que representa su aspecto complementario. El montaje, como máximo, no es sino una pura técnica de ensambladura en la medida en que el encuadre se ha hecho con una precisión suficiente. El encuadre es una operación analítica y, el montaje, una operación sintética; pero sería más justo decir que una y otra son las dos caras de una misma operación.

El descubrimiento de la elipsis marca un paso importante en la evolución del lenguaje cinematográfico. El más viejo ejemplo que encontré es de una película danesa de 1911: una trapecista celosa causa la muerte de su compañero infiel al no

tomarlo durante un salto, pero del drama únicamente se ve el trapecio que se balancea solo (*Den Kvindelige daemon* [*Los cuatro diablos*]); en un prisionero se perfilan las sombras de los barrotes de su celda (*La trampa*, 1915); de una escena de pena capital se ven sólo las reacciones de los rostros de los testigos (*Barabbas* [*Barrabás*], 1919).

Esta capacidad de evocación en media lengua es uno de los secretos del asombroso poder de sugestión del cine. Veamos algunos ejemplos especialmente acertados.

Es conocida la célebre escena de *Una mujer de París* en que el héroe se vuelve a encontrar con la mujer que había amado: él ignora lo que ha sido su vida privada desde su separación, pero como ella no está casada, él cree que podrá reanudar el idilio interrumpido; pero hete aquí que cuando ella abre un cajón, un cuello de hombre se cae. El oficial aviador de *Los mejores años de nuestra vida* se despierta después de una borrachera nocturna, en una cama que no conoce y no recuerda nada; al preguntarse dónde puede estar examina el lecho: es una cama de mujer, ricamente decorada con seda y tul, de un lujo rayano en el mal gusto; de repente, en un movimiento intranquilo, se lleva la mano al bolsillo del pantalón para verificar que estén sus dólares. *Monsieur Verdoux* ha convencido a una de sus mujeres de que retire el dinero del banco, y lo dejamos de noche en momentos en que le daba las buenas noches; al día siguiente, por la mañana, baja gozoso hasta la cocina y comienza a disponer dos cubiertos para el desayuno: pero de pronto tiene un gesto que revela su error y retira uno de los cubiertos. Al comienzo de *Una playa tan bonita* llegamos a la certeza de que el personaje interpretado por Gérard Philippe había vivido en el hotel porque instintivamente salta el peldaño quebrado de la escalera antes que la sirvienta le hubiese señalado el peligro. En *La organización*, la mujer, segura de la derrota de su marido, no ha asistido al combate boxístico; mientra paseaba por la ciudad, llegó a una terraza que domina la entrada a un túnel de carretera y, aniquilada por el derrumbe de sus sueños de una vida feliz, rompe lentamente la entrada que no usó y tira los pedazos al vacío. Entonces, tomando su lugar y su punto de vista, la cámara nos muestra en un extenso plano fijo en picado los trozos de papel que caen hacia los vehículos que se precipitan en el túnel; y lo que, por cierto, nos deja esta sorprendente se-

cuencia es la sensanción de los deseos de suicido, en un suicidio *por preterición*.

El encuadre consiste en elegir los fragmentos de realidad que creará la cámara. En un nivel más elemental, se traduce por la supresión de todos los tiempos débiles o inútiles de la acción. Si se quiere mostrar a un personaje que deja su oficina para irse a la casa, se hará un ajuste "en movimiento" sobre el hombre que está cerrando la puerta de la oficina y abriendo la de su departamento, por supuesto a condición de que no suceda nada importante para la acción en el trayecto: al tener que ser significativo todo lo que se muestre en la pantalla, no se habrá de mostrar lo que no lo es, a menos que por razones precisas el realizador trate de crear una impresión de lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad, y, más generalmente, el sentimiento de que "va a pasar algo": planos bastante extensos y aparentemente vacíos de acción generan, en efecto, una sensación semejante (lo veremos al tratar el montaje). Así, en *La paura* [*El miedo*], vemos a Ingrid Bergman atravesar los interminables talleres de una fábrica para llegar a un laboratorio: ha decidido suicidarse.[1]

Junto a estas elipsis inherentes a la obra de arte existen otras que llamaría *expresivas* porque apuntan a un efecto dramático o suelen estar acompañadas por un significado simbólico.

[1] La elipsis de planos normalmente útiles para la comprensión visual del relato puede crear efectos interesantes. Fue así como Eisenstein y Pudovkin eligieron gustosos el instante decisivo de un movimiento para mostrarnos sólo su esbozo (un soldado levanta el sable) y su resultado (otro se desploma, en *Tormenta sobre Asia*): un ajuste como éste reviste un gran poder evocador. Veamos un ejemplo análogo, pero más sutil, en *La nueva Babilonia*, poco antes de que estalle la insurrección de la comuna, en momentos en que las mujeres llegan a Montmartre para impedirle al ejército llevarse los cañones: se ve primero a una mujer sola, después a varias, a una multitud, pero no se las ve llegar, y como parecen surgir del suelo, este efecto de montaje traduce a la perfección la perplejidad y la impotencia del oficial encargado de la toma de piezas. En estos ejemplos vemos que la elipsis desemboca a la vez en el concepto de ritmo y el de símbolo.

Están motivadas por razones de construcción del relato, es decir, *razones dramáticas*, en el sentido etimológico de la palabra.

Por eso, en las películas de intriga policial, hay que dejar que el espectador ignore ciertos elementos que condicionan el interés que tomará después de la acción. La escena final de *Fuego cruzado* nos presenta una lucha que se desarrolla en parte en la oscuridad y cuyos protagonistas nos son desconocidos: un velador que se vuelca con la riña los ilumina sólo hasta la mitad de la pierna.

Las más de las veces, la elipsis puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama *suspenso*, caro a los realizadores norteamericanos. Encontramos un excelente ejemplo en *La diligencia*: se prepara un tiroteo en la calle principal de una ciudad del oeste entre un valiente y tres bandidos; pero la cámara se traslada al salón en donde los clientes, petrificados, esperan el resultado del combate. Se oyen disparos y de repente se abre la puerta; aparece uno de los bandidos, pero luego de dar unos pasos se desploma muerto mientras el joven héroe llega sano y salvo. Algunos de los jóvenes descarriados de *El camino de la vida* se hallan separados por tranvías del grupo que conduce el educador, y ante nosotros quedan ocultos por un largo instante: cuando finalmente los tranvías parten vemos que no han aprovechado la ocasión para tratar de escaparse. Una interpretación análoga vemos en *Hôtel du Nord* [*Hotel del norte*], cuando el muchacho, creyendo que mató a su amada, quiere echarse bajo un tren desde lo alto de un puente; en ese momento pasa un auto y lo cubre; cuando el humo del tren se ha disipado, vemos que no ha tenido coraje para lanzarse al vacío. Hay también un buen efecto de suspenso en *El tercer hombre*: el portero, a punto de hacerle revelaciones al amigo de Harry Lime, gira hacia la cámara y se le marca el miedo en el rostro delante de alguien que el director no nos muestra pero de quien pronto sabremos que ha llegado para asesinarlo con el fin de impedir que hable. Pero veamos un ejemplo infinitamente más hermoso y vigoroso: en *Flesh and the devil* [*La carne y el diablo*], del inicio de un duelo entre el

marido y el amante se pasa directamente y sin transición a un plano de la mujer, que se prueba el velo de luto con una sonrisa en los labios.

La elipsis puede servir incluso para la tónica dramática del relato y tener por objeto evitar una ruptura de la unidad tonal pasando por alto un incidente que no se corresponde con el entorno general de la escena. En *Roma, ciudad abierta*, por ejemplo, el cura que milita en resistencia a los fascistas, está obligado a golpear con una sartén al enfermo, al cual fingirá ir a administrarle la extremaunción para justificar su presencia en la casa y desviar las sospechas de la policía; el film no nos muestra ese gesto, que hubiese arruinado la intensidad dramática del fragmento; sólo nos es sugerido a continuación, y esta introducción de una nota discretamente cómica contribuye *entonces*, y con habilidad, a aflojar al espectador.

Las elipsis mencionadas son en cierto modo *objetivas*, dado que al espectador se le oculta algo. Existen también las que se pueden llamar *subjetivas*, pues es el *punto de escucha* de un personaje lo que se nos presenta y justifica la elipsis sonora.

La heroína de *Breve encuentro*, conmovida por la partida del hombre a quien ya amaba, se ve importunada, en el tren que la lleva de regreso a su casa, por una vecina charlatana: entonces un primer plano del rostro de esta mujer muestra el punto de vista de Laura, que enseguida deja de "oír" los chismorreos de la otra, mientras que su monólogo interior llega al primer plano sonoro; la elipsis de las palabras de la importuna corresponde al desinterés de la protagonista y, a partir de ella, al del espectador, por su vacuidad. Pudovkin, de un modo análogo, en una escena de *Dezerter* [*El desertor*], que se desarrolla en un tranvía, no nos hace oír el ruido del vehículo porque los pasajeros no le prestan atención. En *Chtchors*, un soldado enloquecido por el estrépito de la batalla, se tapa los oídos y la escena se hace silenciosa. En *I am a fugitive from a chain gang* [*Soy un soldado evadido*], el fugitivo no oye los ladridos de los perros de sus perseguidores mientras está sumergido en un estanque (la cámara también está bajo el agua).

También hay elipsis que se pueden llamar *simbólicas* porque la ocultación de un elemento de la acción no tiene una

función de suspenso sino que abarca un significado más amplio y profundo.

En *The lost patrol* [*La patrulla perdida*], una cuadrilla de soldados británicos es asaltada en un fortín en pleno desierto; son muertos uno tras otro sin poder defenderse mínimamente por enemigos árabes a los que nunca se ve, salvo en las últimas imágenes: esto hace más patente el carácter tan peculiar de la guerra de guerrilla, en que el enemigo ataca sin mostrarse y desaparece. De manera análoga, cuando termina *El largo viaje a casa* el carguero es ametrallado por un caza alemán que permanece invisible, y toda la secuencia está sumergida en una atmósfera de fatalidad e impotencia.[2]

Bresson, adalid de la *lítote*, se suele esforzar por encuadrar sólo las piernas de los actores (o las patas de los caballos) y se ha divertido en mofarse de los aficionados al suspenso mostrando de una persecución policial (la banda sonora suple las imágenes) solamente los pies del ladrón en los pedales de su auto (*El dinero*).

Por último, fuera de cualquier categoría, veamos una admirable elipsis que encontramos en *Una mujer de París*: durante una sesión de masajes, una amiga, auténtica lengua viperina, le cuenta a Marie unos chismes mundanos que la hacen sufrir; no vemos el rostro de Marie sino, en primer plano y a lo largo de toda la escena, el de la masajista, en el que se refleja con una asombrosa riqueza de matices toda la gama de sentimientos que van desde el estupor hasta la indignación.

## Elipsis de contenido

Están motivadas por razones de *censura social*. Existen muchos gestos, actitudes o acontecimientos lastimosos o deli-

[2] Podríamos replicar que quizá sencillamente porque no tenía un avión a su disposición, John Ford recurrió a esta elipsis. De haber sido así, ¿qué importa? El genio también es el arte de domar las contingencias. Carlitos Chaplin, al rodar *Una mujer de París*, cuya acción, claro está, sucede en Francia, no tenía vagones franceses a su alcance: entonces se limitó a mostrar los reflejos de las luces del tren en el rostro de la protagonista. El hallazgo era genial: el efecto es desconcertante.

cados que los tabúes sociales o las reglas de la censura hasta que no hace mucho prohibían mostrar. La muerte, el dolor violento, las heridas horribles y las escenas de tortura o de asesinato se suelen ocultar al espectador y reemplazar o sugerir por distintos medios.

En primer lugar, el acontecimiento se puede ocultar total o parcialmente con un elemento material: en *Guardianes de faro*, una dramática lucha a muerte entre un padre y su hijo enloquecido por la mordedura de un perro rabioso se nos oculta en parte mediante una puerta que se golpea por las ráfagas de viento; en *From here to eternity* [*De aquí a la eternidad*], la cámara permanece obstinadamente en un montón de cajas, tras el cual se desarrolla una riña con cuchillo: toda la atención del espectador está puesta entonces en la banda sonora, que desempeña el papel de contrapunto explicativo.

El acontecimiento también se puede reemplazar por un plano del rostro del autor o de los testigos: en *Loulou* [*Lulú*] advertimos en el rostro sorprendido de Louise Brooks que acaba de herir de muerte a su amante; en *Les enfants du paradis* [*Los niños del paraíso*] el asesinato del conde de Montray por Lacenaire sólo se nos muestra mediante el rostro estupefacto del cómplice del asesino; en *The cruel sea* [*El mar cruel*] seguimos en el rostro angustiado de un marino el hundimiento de un petrolero incendiado entre las olas, y en *O cangaceiro* [*El cangaceiro*] el espectáculo de un hombre arrastrado por un caballo echado al galope percibimos en primeros planos los rostros petrificados de horror de los testigos.

En tercer lugar, el hecho se puede reemplazar por su sombra o su reflejo: permanece visible pero de un modo indirecto, y el carácter secundario de la representación atenúa su violencia realista. En *Scarface*, por ejemplo, la famosa matanza de San Valentín entre dos bandas rivales de pistoleros sólo se nos presenta mediante las siluetas de los asesinos y de las víctimas en una pared; en *Extraños en un tren* una escena de asesinato aparece reflejada y deformada en uno de los cristales de un par de anteojos caído en el suelo, que la cámara capta en primer plano.

Suele ocurrir también que el espectáculo objeto de la elipsis es reemplazado por un plano detalle más o menos simbólico y cuyo contenido evoca lo que sucede "fuera del cuadro". Por ejemplo, en *Variété* una mano que se abre y suelta un cuchillo

basta para que entendamos que el hombre acaba de ser apuñalado por su adversario; advertimos que el protagonista de *Sin novedad en el frente* acaba de morir porque su mano, que se estiraba encima de la trinchera hacia una mariposa, de repente queda inerte; del mismo modo, de un individuo agonizante en *Que viva Méjico* se ve nada más que un sombrero de mujer que rueda por el suelo; en *Les maudits* [*Los malditos*] se ve una cortina cuyos aros se desprenden uno tras otro bajo el peso de la víctima que se aferra a ella con desesperación; en *Macadam*, la manivela de una cortina metálica que gira loca; en *La dama de Shangai*, el irrisorio balanceo del microteléfono, a cuyos pies el hombre acaba de desplomarse. De una amputación, Hitchcock nos hace ver a destiempo que el zapato ya es inútil y lo echan al mar (*Lifeboat* [*El bote salvavidas*]). En un registro cómico vemos una trifulca reemplazada por un montaje rápido de fotos de boxeadores en posición de ataque (*Gift horse* [*Caballo de regalo*]).

Además, la imagen se puede reemplazar por una evocación sonora (volveremos a hablar de esto en el capítulo dedicado a los fenómenos sonoros): un hombre avanza hacia otro con un cuchillo en la mano, al que la cámara capta en primer plano; luego la imagen se borra en un fundido hacia el negro y se oye una especie de grito musical que evoca la penetración de la hoja en la carne (*Murder by contract* [*Asesinato por contrato*]). Pero hay un hermosísimo montaje simbólico, a la vez visual y sonoro, de la muerte de Mustafá en *El camino de la vida*: primer plano de manos que luchan por alcanzar un puñal, plano del sol poniente (se oyen jadeos y un grito); plano de un estanque (croar de ranas, *fundido en negro*); el mismo estanque a la mañana siguiente (cantos de pájaros), y el cadáver contra el riel.

Además, la elipsis puede referirse a un elemento sonoro. Los gritos virtuales de una joven estrangulada son reemplazados por los llamados, extraños e impasibles, de un pájaro. Pero a veces se ha recurrido a la música, con creación de efectos líricos: la admirable secuencia final de *Mis universidades* nos muestra al joven Gorki que encuentra a orillas del mar a una mujer por parir; los gritos de la parturienta son reemplazados por una frase musical desagarradora mientras que la pantalla muestra olas que se abalanzan contra las rocas. En otro caso, la música sustituye los gritos de la parturienta cuyo rostro está sobreimpreso por planos de olas furiosas.

Consideremos ahora las prohibiciones mucho más caracterizadas que han pesado sobre la representación de ciertos acontecimientos y los símbolos que llegado el caso permitían sugerirlos antes del levantamiento de las prohibiciones.

Durante mucho tiempo, el embarazo fue un tema tabú: si bien hay muchísimos films en que la heroína se declara encinta (*Obsesión*, *Roma ciudad abierta*, *El diablo en el cuerpo*, *Monika*), hay muchos menos donde se ve a una mujer cuya cintura se entorpece por la redondez evidente de una próxima maternidad (*La Tierra*, *Lo viejo y lo nuevo*, *El arco iris* —el cine soviético no da muestras de mojigatería en este campo, y a la maternidad le cabe un papel ideológico importante en él— *Farrebique*, *Le sel de la terre* [*La sal de la tierra*], *Viaggio in Italia* [*Viaje a Italia*]).

Cuando no es visible, el embarazo se puede sugerir de diversas maneras: ganas de comer una manzana (*L'amore* [*El amor*]), ganas de vomitar (*La niña del pelo blanco*), desmayo (*Los inútiles*).

Raras veces se ve en cine el parto y el nacimiento siempre se indica con los primeros gritos del recién nacido.

Un caso interesante para señalar es el de ciertas elipsis debidas a tabúes sociales muy arraigados, y que por otro lado no se opone a ninguna curiosidad subida de tono: la de los sentimientos incestuosos (*Pensión Mimosas*, *Los padres terribles*, *Los niños terribles*) o de la homosexualidad, problema que sólo aparecía evocado en pocas películas y de un modo más o menos disimulado: homosexualidad masculina (*El halcón maltés*, *Obsesión*, *Fuego cruzado*, *El salario del miedo*, *L'air de Paris* [*El aspecto de París*], *Les trincheurs* [*Los tramposos*], *Suddenly last summer* [*De pronto, el verano pasado*], *Dernier tango à Paris* [*El último tango en París*] *Una giornata particolare* [*Un día muy particular*], *Zazie dans le métro* [*Zazie en el metro*], *Rocco e i suoi fratelli* [*Rocco y sus hermanos*]) y femenina (*Lulú*, *Muchachas de uniforme*, *Quai des Orfèvres*).[3]

El acto sexual es un acontecimiento que desempeña un papel en la mayoría de las películas y es más difícil de mostrar que ningún otro, cualquiera que fuere la audacia de ciertos realizadores al respecto (*Et Dieu créa la femme* [*Y Dios creó a la mujer*], *Les amants* [*Los amantes*], *Jungfrukällan* [*La fuente de la doncella*]). Se lo sugería de distintos modos:

[3] El tabú de la homosexualidad poco a poco se ha ido quebrando por efecto de la liberalización de las costumbres durante la década de 1960: hemos llegado hoy, con *La cage aux folles* [*La jaula de las locas*], al extremo del tratamiento cómico, y con *L'homme blessé* [*El hombre herido*], al registro dramático. El tabú de la droga ha sido más duro de vencer: en Francia, *More*, de B. Schroeder, incluso tuvo dificultades con la censura en 1969.

— por una imagen más o menos simbólica que no perteneciera al contexto e introducida mediante un montaje: una cuerda de guitarra que se rompe: (*Marchand de filles* [*Vendedor de muchachas*], imágenes de explosiones y torrentes de agua que simbolizan la cubrición de una vaca (*Lo viejo y lo nuevo*);

— por una imagen perteneciente al contexto de la acción: una ola espumosa (*La red*, *Monika*, *Le bois des amants* [*El bosque de los amantes*]; flashes de tiro nocturno de balas trazadoras (*Destinées* [*Destinos*]); fuegos artificiales (*To catch a thief* [*Atrapar a un ladrón*]); un tren entrando en un túnel (*North by northwest* [*Norte cuarta al noroeste*]).

Pero la mayoría de las elipsis, en este campo, se basan en un movimiento de la cámara que, luego de mostrar eventualmente los primeros arrebatos amorosos, parece apartarse con discreción. El plano suele terminar la mayor parte de las veces por un fundido hacia el negro, o bien la cámara se fija en un elemento material y después, con un fundido encadenado, el director nos da a entender que ha transcurrido cierto tiempo (un cenicero primero vacío y después lleno, un tonel que se va colmando por un canalón; el mismo, pero después de acabada la lluvia, en *La bestia humana*) o que los protagonistas están ocupados (un disco, que una vez terminado sigue girando con una raspadura monótona, en *Rotación*), o bien la cámara se dirige a un objeto perteneciente también a la acción y que se halla cubierto por un valor simbólico o alusivo: un collar roto cuyas perlas siembran el suelo (*Extase* [*Extasis*]), un grabado que representa un clarín tocando paso de ataque (*Boudu sauvé des eaux* [*Boudu salvado de las aguas*]), una estampa ligera del siglo XVIII (*Edouard et Caroline* [*Eduardo y Carolina*]), un leño en una chimenea que evoca la llama de la pasión (*El diablo en el cuerpo*), una estrella de mar que, en el contexto, simboliza el amor de dos héroes (*Remolques*).

Por último, el paso del *usted* al *tú* es un "truco" infalible para dar a entender lo que ha pasado.

Para terminar este árido análisis con una nota más alegre, no resisto el placer de citar unas líneas en que Elmer Rice se ha mofado con humor de los misterios que no hace mucho rodeaban a la procreación en el mundo cinematográfico de Hollywood: "La vida, escribe, procede en Purilia de una fuente ignorada, y si bien no puedo definirla, sí puedo certificar que no es la consecuencia de una unión sexual... Me apresuro a agregar que al no ser resultado de esta unión, el nacimiento es siempre provocado por un casamiento".[4]

[4] *Voyage à Purilia*, pág. 83.

Quien puede lo mucho, puede lo poco. La elipsis no debe castrar sino podar. Su vocación no es tanto suprimir los tiempos débiles y los momentos perdidos como sugerir lo *sólido* y lo *pleno* dejando fuera del campo (fuera de representación) lo que la inteligencia del espectador puede suplir sin dificultad. Robert Bresson, gran ejecutor de la ascesis y de la lítote, recomienda en sus *Notes sur le cinématographe* que se ponga atención en "lo que sucede en las junturas", se evite lo superfluo ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica mediante la inmovilidad y el silencio") así como lo redundante ("Mientras un sonido pueda reemplazar a una imagen, suprime la imagen o neutralízala"). Una buena lección de *estilo*, la que (se) da: "No corras tras la poesía. Ella penetra sola a través de las junturas (elipsis)".[5]

[5] *Op. cit.*, págs. 25, 28, 61 y 35.

# 5

# Enlaces y transiciones

Este capítulo es la continuación directa del anterior. Una película está hecha de varios cientos de fragmentos y su continuidad lógica y cronológica no siempre es suficiente para que su encadenamiento se haga totalmente comprensible para el espectador, tanto más cuanto que en la narración fílmica la cronología solió ser ridiculizada y la representación del espacio siempre ha sido una de las cosas más audaces.

En la ausencia (eventual) de continuidad lógica, temporal y espacial, o al menos para una mayor claridad, uno se ve obligado a recurrir a enlaces o transiciones plásticas y psicológicas, a la vez visuales y sonoras, destinadas a constituir las articulaciones del relato.

Los procedimientos técnicos de transición constituyen lo que se puede llamar *puntuación* por analogía con los procedimientos correspondientes a la escritura: pero resulta evidente que esta analogía es puramente formal, pues no se puede hallar ninguna correspondencia significativa entre ambos sistemas. En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes).

Daremos una nomenclatura de los procedimientos de transición.

*El cambio de plano por corte seco* es la sustitución brusca de una imagen por otra; es la transición más elemental, más corriente y también fundamental: el cine se convirtió en arte el día en que se aprendió a reunir en la cinta los trozos separados en el momento de la filmación; el encuadre y el montaje son el resultado de ambas operaciones primarias. El corte seco se realiza cuando la transición no tiene valor significativo por

sí misma y cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una simple sucesión en la percepción, por lo general sin expresión de tiempo transcurrido ni de espacio recorrido y, también, sin interrupción de la banda sonora.

*La apertura en fundido y el cierre en fundido* (o *fundido a negro*) suelen separar las secuencias unas de otras y sirven para marcar un importante cambio de acción secundaria o el transcurso del tiempo o hasta un cambio de lugar. El fundido a negro marca una notoria pausa en el relato y está acompañado por un detenimiento de la banda sonora: luego de una transición así conviene volver a definir las coordenadas temporales y espaciales de la secuencia que comienza. Es la forma de paso más destacada y corresponde al cambio de capítulo.

El *fundido encadenado* consiste en la sustitución de un plano por otro por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior, que se desvanece. Salvo raras excepciones, siempre tiene por objeto significar un transcurso temporal reemplazando en forma gradual dos aspectos temporalmente diferentes (en el sentido del futuro o del pasado, según el contexto) de un mismo personaje o de un mismo objeto.[1] Así al comienzo de *La règle du jeu* [*La regla del juego*], un fundido encadenado nos hace pasar de Geneviève que habla con amigos a ella misma conversando con otra persona en otro lugar; ya he citado la transición temporal mediante un tonel destinado a recoger el agua de lluvia (*La bestia humana*). El fundido encadenado, además, puede no tener más función que la de suavizar el corte seco para evitar los *saltos* de planos demasiado bruscos cuando se encadenan varios planos de un mismo sujeto: por ejemplo, en la serie de planos cada vez más cercanos a la ventana iluminada del castillo, al inicio de *Ciudadano Kane*.

Hay que mencionar también el fundido encadenado sonoro: la música que acompañaba la zambullida de la institutriz en el pasado da paso a los ruidos de la calle mientras vuelve a la realidad (*Los niños de Hiroshima*); del ruido que hacen los pies de Marc al aplastar el vaso que cubre el suelo del piso

[1] Esta elipsis temporal eventualmente puede ir acompañada de un cambio de lugar, pero siempre se enfatiza en el transcurso del tiempo.

bombardeado se pasa al que hace Boris al chapotear en el barro del campo de batalla (*Cuando pasan las cigüeñas*).

*El barrido*: fundido encadenado de un género particular; consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso. Se usa poco por ser muy artificial. Encontramos un ejemplo en *Ciudadano Kane* en momentos en que se resquebrajan las relaciones entre el magnate y su mujer: una serie de cortas escenas enlazadas mediante barridos nos muestran la evolución del amor hacia la costumbre, y luego hacia la indiferencia y la hostilidad.

*Las cortinas y los iris*: una imagen es reemplazada poco a poco por otra que se desplaza, en cierto modo, delante de la anterior (ya lateralmente, ya a la manera de un abanico), o bien la sustitución de la imagen se efectúa en forma de una apertura circular que se agranda o disminuye (*iris*). Estos procedimientos se utilizan poco, hecho que debemos agradecer, pues materializan de manera fastidiosa ante el espectador la existencia de la pantalla como superficie cuadrangular. Señalemos que el iris se empleó en especial en la época del cine mudo: la *apertura en iris* (muy usada por Griffith) corresponde a una ampliación del campo mediante un travelling hacia atrás, a partir del elemento más importante de la imagen, y el *cierre en iris* a un travelling delantero virtual que pone de relieve un detalle al limitarlo de negro en forma progresiva.

Los enlaces se fundan o en una analogía plástica o en una analogía psicológica.

## Enlaces de orden plástico

A. *Analogía de contenido material*, es decir, identidad, homología o semejanza como base de la transición: paso de una carta de manos de su autor a las del destinatario (*The magnificent Ambersons* [*Los magníficos Amberson*]); de un tren de juguete a un convoy real (*Caza trágica*); de una tarjeta postal de la cantante Lola Lola a la cantante en carne y hueso en el escenario del cabaré (*El ángel azul*).

Un tanto más sutil vemos, con ayuda de la banda sonora, que comienza antes que aparezca la imagen que le corresponde, el paso de una estampa que representa a un soldado to-

cando paso de ataque a un orfeón municipal (*Boudu salvado de las aguas*), y de la trompeta de un arcángel esculpido a las de una banda militar (*El ritmo de la ciudad*).

B. *Analogía de contenido estructural*, es decir, similitud de la composición interna de la imagen, concebida en un sentido más bien estático: la imagen de un chorro de vino que se escapa de un tonel dado vuelta da lugar al abanico de aldeanos que sale en masa de un baile popular (*Fröken Julie* [*Señorita Julia*]); se pasa de la imagen de una bailarina que da vueltas a la de los anillos que forma la lluvia en un charco (*Los asesinos están entre nosotros*).

C. *Analogía de contenido dinámico*, es decir, basada en movimientos análogos de personajes u objetos: son los *enlaces en el movimiento*, la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles diferentes o del mismo móvil en dos momentos sucesivos de su desplazamiento. Por ejemplo, el paso del fugitivo al perseguidor, en las películas de vaqueros; de la bota de un soldado muerto echada fuera de la trinchera a una bota nueva lanzada por un zapatero a un montón (*Okraina*); de un hombre que golpea a su caballo a una mujer que golpea a su hijo (*Arsenal* [*El arsenal*]).[2] Pero veamos uno mejor: la creación de una relación de causalidad ficticia (una botella vacía arrojada lejos por un borracho, un vidrio que vuela en mil pedazos bajo las piedras de los manifestantes en *Muerte de un ciclista*); acercamiento de dos imágenes chocantes (una botella apoyada con violencia en un bar o un cuchillo que se clava en un poste, en *The wild one* [*Salvaje*]); introducción de una analogía sonora (en *The 39 steps* [*Los 39 escalones*], una mujer, al descubrir un cadáver, abre la boca para dar un grito... que es reemplazado por el silbido de un tren que sale de un túnel; aquí hay una combinación de analogía sonora y al mismo tiempo visualmente dinámica: la trayectoria del grito se reemplaza y se continúa con la marcha del tren).

[2] Hay un ajuste muy audaz de este tipo en *Norte cuarta al noroeste*: el protagonista libra a la joven del precipicio (vista en picado) y la sube a la litera del coche cama (vista en contrapicado).

## Enlaces de orden psicológico

La analogía que justifica la semejanza no aparece de un modo directo en el contenido de la imagen: la lógica del espectador establece la relación. A esta clase pertenecen en primer lugar las transiciones más elementales, es decir, los cambios de planos basados en la *mirada*; esta técnica es evidente en el *campo-contracampo* (las conversaciones entre dos personajes mostrados en forma alternada), pero también justifica la mayoría de los enlaces que, a la imagen de un personaje que *mira*, hacen suceder la de *lo que él ve* o *lo que trata de ver*; en tal caso, lo que fundamenta el enlace es la lógica del personaje o, más exactamente, su tensión mental: en cierto modo se trata de un *campo-contracampo mental*..[3]

A. *Analogía de contenido nominal*: yuxtaposición de dos planos en las siguientes condiciones: en el primero se hallan designados o evocados un individuo, un lugar, una época o un objeto que aparecen en el plano siguiente luego de cualquier signo de puntuación. Así se dice: "¿Dónde está Bernard?", "Me voy a Venecia", "Era en 1925", y la escena siguiente introduce a la persona, el lugar y la época anunciados. En *Le ciel est à vous* [*El cielo es vuestro*], el marido declara: "Cuando los negocios marchen bien instalaremos un cartel luminoso" y la secuencia siguiente se inicia con un plano del cartel luminoso sobre el garaje.[4] De un modo más sutil, en *Goupi mains rouges* [*Goupi manos rojas*], después que en el diálogo se hablara de la guillotina, el plano siguiente muestra a un personaje cruzando un estrecho paso dominado por una sombra proyectada en diagonal que evoca el filo de la guillotina.

B. *Analogía de contenido intelectual*: el término medio puede ser el pensamiento de un personaje; la gobernanta que

[3] Junto con las transiciones basadas en la mirada, señalemos la transición *olfativa*: Douglas Fairbanks, con ansiedad en el rostro, huele en el aire cierto olor; después, un fundido encadenado mediante *flou* introduce la imagen de unos panecillos cocinándose (*Thief of Bagdad* [*El ladrón de Bagdad*].

[4] En *Das Testament des Dr. Mabuse* [*El testamento del Dr. Mabuse*], un encadenamiento así proporciona al espectador perspicaz una indicación valiosa sobre la verdadera identidad del citado Mabuse.

a la mañana entra en el cuarto del profesor se asombra de encontrar la cama vacía y se hace preguntas; el plano siguiente muestra a Rath tendido en la cama de la cantante (*El ángel azul*); una muchacha piensa con dolor (primer plano del rostro) en su padre, a quien la sirvienta acaba de tratar de borracho: un fundido encadenado introduce un plano del padre desplomado ante una botella de vino en la habitación vecina (*Les inconnus dans la maison* [*Los desconocidos en la casa*]); en ambos ejemplos, el contenido mental del personaje en cierto modo está materializado de una manera visual.[5]

Pero el término medio también puede ser el pensamiento del espectador o, más exactamente, una idea sugerida al espectador por el realizador, gracias a la creación, por ejemplo, de una relación de causalidad ficticia y simbólica (en *Avant le déluge* [*Antes del diluvio*] se ve a un grupo de antisemitas escribiendo en una pared "Muerte a los judíos"; después, a un primer plano de la inscripción le sucede la imagen del joven judío asesinado en su bañera por los cómplices)[6] o de un encadenamiento psicológico que anuncia la continuación de la acción: "Me vengaré", dice Hélène, y su imagen —mediante un fundido encadenado acompañado por un encadenado sonoro en un ritmo de tablillas— da lugar a la de la joven bailarina que será el instrumento involuntario de su venganza (*Les dames du bois de Boulogne* [*Las damas del bosque de Bolonia*]).

El *plano de pausa*, caso especial, marca una detención momentánea del flujo dramático con la inserción de una imagen fija y *neutra* que tiene como fin evitar un *cambio brusco de imagen* entre dos movimientos. Encontramos un uso constante y específico en Ozu, en lo que Noël Burch llama *plano almohada* "por analogía con la *palabra almohada* de la poesía japonesa clásica": es un plano fijo "en forma de naturaleza muerta" (plano de decoración natural sin personajes), in-

[5] Asimismo se podría definir una *analogía de actitud psicológica*, que se traduce por una expresión idéntica de los rostros, en este caso un escepticismo hostil (rostros "cerrados"): se pasa de unos campesinos que miran al pope, incapaz de hacer llover, a otros que están frente a un objeto desconocido, la nueva desnatadora (*La línea general*).

[6] Plano cortado por Cayatte en la versión definitiva del film, que se presentó en el Festival de Cannes de 1954, luego del estreno exclusivo en París.

serto entre dos secuencias cuyo fin es introducir el marco de la secuencia siguiente e indicar un cambio de espacio y de tiempo. Estos planos *vacíos*, bastante enigmáticos para el espectador occidental que los descubre, están cargados sin embargo de una intensa poesía visual.[7]

[7] *Pour un observateur lointain*, págs. 175-183 y Tadao Sato, *op. cit.*, pág. 190.

# 6

# Metáforas y símbolos

Al estudiar los caracteres generales de la imagen, dije que se relacionaba en forma dialéctica con el espectador en un complejo afectivo e intelectual, y que el significado que adquiría en la pantalla dependía casi tanto de la actividad mental del espectador como de la voluntad creadora del realizador. Ahora bien, una de las fuentes —quizá la principal— de la relativa libertad de interpretación del espectador reside en el hecho de que *toda realidad, acontecimiento o gesto es un símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menor medida*. Asimismo hemos visto que *el significado de una imagen depende mucho de su confrontación con las contiguas*. Lo que nos ocupará en este capítulo será el uso de estos dos hechos fundamentales.

Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que sólo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen *implica* más que *explica*: el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones (*La noche de San Silvestre*); un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal (*La madre*), y una simple pecera con peces rojos iluminada por el sol puede ser la imagen de la felicidad (*Okasán*). Por esta razón, la mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. El mérito de estas películas es que sugieran, más allá de la inmediatez dramática de una acción, por más profunda y humanamente apasionante que sea, sentimientos o ideas de orden más general. En la génesis de este segundo significado, el símbolo desempeña un papel muy importante. El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al

espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente. Respecto de la imagen cinematográfica, podríamos hablar de un *contenido aparente* y de un *contenido latente* (o incluso de un *contenido explícito* y de un *contenido implícito*): el primero sería inmediata y directamente legible y el segundo (eventual) estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o el que el espectador ve en ella por sí solo.

De un modo general, el uso del símbolo en el film consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un *signo* (se trata entonces de la elipsis simbólica, ya estudiada) o en hacer aparecer un segundo significado ya por la semejanza de dos imágenes (*metáfora*), ya por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento que les confiere una dimensión expresiva suplementaria (*símbolo* propiamente dicho).[1]

## Las metáforas

Llamo "metáfora" a la *yuxtaposición* mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película. La primera de estas imágenes suele ser un elemento de la acción, pero la segunda (cuya presencia crea la metáfora) también puede estar tomada de la acción y anunciar la continuación del relato, o bien constituir un hecho cinematográfico sin relación alguna con la acción y cuyo valor está dado en relación con la imagen anterior.

Se pueden definir varios tipos de metáforas:

A. *Metáforas plásticas*: se basan en una semejanza o analogía de estructura o tonalidad psicológica en el contenido

[1] Por analogía con las figuras retóricas correspondientes. *Metáfora*: consiste en modificar el significado propio de una palabra con un significado que no pertenece a dicha palabra, en virtud de una comparación que se efectúa en la mente. *Símbolo*: imagen que sirve para designar convencionalmente algo.

puramente representativo de las imágenes. Así, en *Stachka* [*La huelga*], Eisenstein hace un paralelo con los rostros de soplones de la policía, que tienen como indicativo nombres de animales, y la imagen de estos mismos animales; hay una semejanza parecida en *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo* entre un rostro de mujer tosco e inexpresivo y un pavo, y en *À propos de Nice* [*Hablando de Niza*] entre una mujer arisca y afectada y un avestruz amanerado y solemne.

Un efecto más sutil: hay planos de agua calma y de mar asimilados a la imagen de un niño dormido (*Los últimos días de San Petersburgo*), planos de rostros atentos e inquietos de marinos que esperan el ataque enfrentados con planos de máquinas detenidas (*El acorazado Potemkin*), imágenes de explosiones que ponen de relieve la alegría de los labradores al llegar el agua bienhechora (*La Terre a soif* [*La Tierra tiene sed*]), los pies cansados de una mujer del pueblo que cruzan el puente Carlos de Praga, luego de un día de trabajo, en un paralelo con los pies de una estatua de Cristo en ese célebre puente (*So its das Leben* [*Así es la vida*]).

Veamos ahora la metáfora cómica, basada en una analogía estructural y cinética: para escapar de los policías, Mackie se va en puntillas del salón de la casa de citas, y una estatua con el pie levantado se pavonea en medio del salón (*La ópera de tres centavos*); los empleados de una hilandería se ríen a carcajadas y hay una pieza mecánica animada en un corto y rápido movimiento de vaivén vertical, lo cual da la impresión de que se ríe ([*Las puntillas*]).[2]

B. *Metáforas dramáticas*: tienen una función más directa en la acción, al aportar un elemento explicativo útil para la consecución y la comprensión del relato. *La huelga* da un ejemplo de ello: la imagen de los obreros ametrallados por el ejército zarista se asocia con la de una escena en los mataderos que muestra animales degollados (aquí el segundo término de la metáfora no pertenece a la acción); en el mismo film encontramos la yuxtaposición de un capitalista usando un ex-

[2] Ejemplo de trasposición visual de una metáfora verbal, el mar de *techos:* un barco de papel se perfila en una sobreimpresión en un panorama de techos parisienses agitados por olas ficticias mediante un balanceo de la cámara (*Entreacto*).

primidor y de las tropas persiguiendo a los huelguistas. En *Octubre*, el jefe provisional del gobierno, Kerensky, aparece enfrentado —en el montaje— con una estatuilla de Napoléon, con cuya asociación Eisenstein quiere simbolizar sus ambiciones; más tarde, a unas imágenes de arpistas siguen las de un dirigente antibolchevique en un discurso, lo cual nos da a entender que el orador tiene como único objeto aplacar la vigilancia revolucionaria del pueblo. En *Así es la vida*, la muerte de la vieja está sugerida mediante imágenes con vuelo de palomas y flashes de olas furiosas. Se habrá de notar que el segundo término de algunas de estas metáforas (los animales, los arpistas, las olas) no tiene relación alguna con la acción del film y está introducido de un modo totalmente arbitrario: esta audacia es muy característica del cine mudo soviético y de lo que Eisenstein llamaba *montaje de atracciones*. Por último, en el setilo irónico, vemos un ejemplo tomado de Hitchcock: durante una conversación entre una actriz y un lord, de pronto aparece la imagen de un plato con queso y un vaso de vino, en un flash muy breve y que simboliza la vulgaridad de la interlocutora (*Murder* [*Homicidio*]).

C. *Metáforas ideológicas*: su objeto es hacer brotar en la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de acción del film, y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos. La iniciación de *Tiempos modernos* es famosa: muestra la imagen de un rebaño de carneros en marcha y luego la de una multitud saliendo de una boca de metro; en *Hablando de Niza* un desfile de soldados aparece seguido por un plano de las tumbas de un cementerio; en *Potomok Chingis-Khan* [*Tormenta sobre Asia*], los minuciosos preparativos de la indumentaria de los oficiales ingleses que se dirigen a ver al Gran Lama, a quien tratan de impresionar con su porte, son asociados irónicamente con la limpieza y el bruñido de las estatuas del templo donde serán recibidos. Resulta desgarrador el ejemplo de *Nuevas tierras* en que la imagen de un niño demacrado es asociada con la destrucción de cereales en la crisis del '30.

Por otro lado, en *La madre* encontramos una de las más bellas metáforas del cine, a la vez plástica, dramática e ideológica: se extiende a través de una gran parte de la película y consiste en el paralelo entre una manifestación de huelguistas

en la época zarista y el deshielo de un río en la primavera. El símbolo nace de la similitud evidente entre la avalancha de los bloques de hielo desmantelados por el florecimiento primaveral y la oleada de obreros llevados por su conciencia al ataque a la autocracia. Ernest Lindgren, respecto de esta admirable secuencia, escribió unas líneas que muestran a la perfección su sentido y alcance: [...] "La totalidad de la secuencia que he descrito en realidad está construida sobre la base de la intercalación de cierta cantidad de acciones distintas. Cuatro de ellas pertenecen al drama mismo: la huida del hijo y el encuentro con su madre, la rebelión general en la cárcel, la manifestación de los obreros en la ciudad y la acción emprendida por el ejército para aplastar el movimiento. Detrás del drama principal hay incluso otras dos acciones secundarias: en primer lugar, las escenas primaverales, el agua de los torrentes y ríos, que corre y se arremolina, los niños que juegan y se ríen y los charcos de agua que reflejan el cielo en el suelo barroso; en segundo lugar, como elemento más peculiar de la llegada de la primavera, los bloques de hielo que bajan inevitablemente por el río, con lentitud y calma o atropellándose unos a otros. El movimiento de esta secuencia en su totalidad se construye sobre la base de la mezcla de estos elementos parciales opuestos entre sí y cuyas interrelaciones son en extremo sutiles y variadas. Los planos de la primavera se integran para expresar la alegría del prisionero. El tema de la primavera reaparece en la mente de los presos sentados en la celda común y en los planos de la manifestación y de los soldados reflejados en los charcos de agua del camino. El hielo en el río es un desarrollo natural del tema de la primavera, que adquiere una importancia especial por sí mismo. Hay una similitud evidente, plásticamente hablando, entre el movimiento del hielo y el de la manifestación que avanza; ambos comienzan con lentitud, van adquiriendo fuerza y, al final, así como los bloques de hielo se aplastan contra los pilares del puente, el avance de los obreros se transforma en desastre junto al puente y acaba en el caos y la confusión. Pero el hielo también forma parte de la escena y cumple una función realista en el desarrollo de la acción cuando el hijo se escapa en un bloque de hielo y se ve llevado fuera de alcance, seguro temporalmente."[3]

[3] *The art of the film*, pág. 86.

Luego de ver el papel ideológico de la metáfora resulta útil estudiar su *mecanismo psicológico*: así abordamos determinados problemas que encontramos en relación con el montaje. La metáfora surge del encuentro de ambas imágenes, una de las cuales es término de comparación y la otra objeto de la comparación, lo comparado; si nos referimos a los ejemplos citados podemos advertir que el objeto de la comparación es siempre uno o varios seres humanos, mientras que el término de la comparación es siempre un animal o un objeto (avestruz, arpa, carneros, bloques de hielo, etc.): en efecto, es normal que sea siempre el rostro o el gesto humanos los que se señalen, modificados, cubiertos de una tonalidad especial por la confrontación, primero porque la acción humana es en extremo maleable y en todo caso, mayor que el objeto al cual se refiere, y segundo porque nos concierne y nos implica más que cualquier otra realidad.

Tratemos de ilustrar el mecanismo de la metáfora estudiando la que inicia *Tiempos modernos*. La visión del rebaño instaura en nosotros un campo de conciencia de cierta cualidad correspondiente a la idea que nos puede sugerir esa imagen: curiosidad divertida, atención muy distraída. La imagen de la multitud que le sucede, en cambio, aporta un elemento muy distinto: enseguida nos vemos más *implicados* y *concernidos* por esta imagen que constituye un hecho humano; de allí la instauración en nosotros de una tonalidad psicológica mucho más densa y tensa. Hay, pues, un ascenso de la tensión mental: el sentido de la semejanza de ambas imágenes pronto aparece y convoca a la risa; pero la elevación del tono impide que la risa se expansione y la transforma en una sonrisa un tanto triste; el efecto logrado, lejos de ser francamente cómico es amargo, desengañado y, en definitiva, bastante pesimista. En cambio, resulta verosímil que la disposición inversa de las dos imágenes hubiera tenido un carácter cómico mucho más claro por el hecho de la caída de la tensión psicológica que habría suscitado.

Vemos que las dos imágenes se influyen entre sí: la segunda adquiere un "tono" y un "sentido" de acuerdo con la coloración mental instaurada por la primera e influye, a su vez, en el "tono" y el "sentido" de ésta. En definitiva, el *sentido* de la metáfora surge de la confrontación de ambos planos; respecto del *tono*, será más bien trágico si existe ascenso de la tensión de un plano a otro (los soldados, las tumbas) y cómico en el caso contrario (el orador, las arpas). Pero en realidad la dominante psicológica y dramática de la película es la que dará a la metáfora su tonalidad exacta: una metáfora de tendencia cómica en una película trágica (el orador, las arpas) y una metáfora de tendencia trágica en un film más bien cómico (o en este caso satírico: los soldados, las tumbas) adquirirán un tono amargo y grave y no totalmente risible.

## Los símbolos

Hay un símbolo propiamente dicho cuando el significado no proviene del encuentro de dos imágenes sino que reside *en la imagen misma*; se trata de planos o escenas pertenecientes siempre a la acción y que además de su significado directo se hallan cubiertas de un valor más profundo y amplio y cuyo origen obedece a diversas causas que trataré de examinar.

A. *Composición simbólica de la imagen*: se trata de una imagen en que el realizador ha asociado de un modo más o menos arbitrario dos fragmentos de realidad para hacer surgir de su confrontación un significado más amplio y profundo que su solo contenido material. Podemos distinguir varios tipos:

—*personaje ante un decorado*: los personajes de los frescos de una iglesia rusa parecen ser los testigos amenazadores del desasosiego de una muchachita ([*La tempestad*]); el príncipe Kurbsky, al preguntarse si va a traicionar a Iván, se perfila delante de un ojo enorme[4] en la pared de una capilla (*Iván el Terrible*); un empleaducho canijo y deplorable gesticula ante un amplio y majestuoso fresco del Renacimiento (*El abrigo*, de Lattuada); Elsa le suplica a Michel que huya con ella para escapar de un marido cruel, delante de los monstruos marinos de un acuario (*La dama de Shangai*). Algo más rebuscado: al salir de la maternidad con un niño cuyo padre la abandonó y pasando cerca de una iglesia, una joven mujer es fotografiada de tal manera que su cabeza parece rodeada de la aureola del martirio (*El chico*); Kerensky, filmado en contrapicado, aparece satíricamente ornado con la corona de laureles a la que sostiene una estatua por encima de él (*Octubre*); el sádico, que mira un escaparate, nos muestra el rostro rodeado del reflejo de hileras de cuchillos que simbolizan su locura asesina (*El maldito*);

—*personaje con objeto*: ya he citado el hermoso encuadre de *Esposas en ridículo*, en donde la barra de una cama parece

[4] Equivalente del simbolismo hugoliano: "El ojo estaba en la tumba y miraba a Caín".

cargar el ánimo de una mujer desquiciada; un encuadre idéntico hay en *Lola Montes* durante una larga escena en que la protagonista evoca la tristeza de su vida y su rostro está casi constantemente cruzado por el tubo de la estufa instalada en la diligencia; otro efecto semejante aparece en *I confess* [*Yo confieso*]: el joven sacerdote acusado de homicidio, al escuchar los distintos testimonios, es encuadrado varias veces en un plano medio, teniendo en una esquina de la pantalla y en primer plano el extremo de una barra metálica; la obsesiva presencia de ese objeto hace muy conmovedor el drama que se desenvuelve en su interior; también en esa misma película, el párroco, recorriendo la ciudad antes de entregarse a la policía, se ve en un momento en picado lejano mientras en primer plano se perfila una estatua de Cristo llevando la cruz. Más sutil aun: la máquina de afeitar movida delante del cuello del marido (al menos, por el efecto de la perspectiva), futura víctima (*Obsesión*); el mismo encuadre, con la mano que el policía está enguantando con cuidado delante del hombre al que va a estrangular (*Touch of evil* [*El sello de la maldad*]);

—*dos acciones simultáneas*: durante el casamiento de los protagonistas, por la ventana abierta se ve pasar por la calle un cortejo fúnebre, símbolo del error de esta unión que acabará con la muerte miserable de ambos cónyuges (*Codicia*); en la escena de la doble boda de *Toni*, a la alegría generalizada de los invitados se opone la desesperación de Josefa y de Toni, obligados por las circunstancias a casarse con alguien a quien no aman pese a su amor recíproco; en la secuencia final de *L'amour d' une femme* [*El amor de una mujer*], la joven que llora su amor interrumpido por la partida del ingeniero ve avivarse su dolor con la palabrería inconsciente de la nueva institutriz que le cuenta su dicha. En el plano cómico, vemos la escena de la Opera en *Le million* [*El millón*]: los artistas cantan un dúo de amor cuando en realidad se detestan, y se hacen para sí reflexiones chocantes y quienes toman para sí la inflamada letra de la canción son los dos enamorados ocultos tras un elemento del decorado. Por último, en la asombrosa y desconocida *Il sole sorge ancora* [*El sol sigue saliendo*] encontramos una admirable secuencia: cuando los nazis conducen al cura a la muerte y también a uno de la resistencia, los campesinos se juntan a su paso en una gran masa; luego, el párroco comienza

a recitar las letanías de la Virgen y los campesinos se ponen a responderle en un ferviente crescendo que contrasta con el pánico del enemigo;

—*acción visual combinada con un elemento sonoro*: el rostro de la joven actriz a quien su marido acaba de matar por celos se perfila delante de la pantalla ante la cual canta "Je n'ai qu' un seul amour, c'est toi" ["Tengo un solo amor: eres tú"]; *Prix de beauté* [*Premio de belleza*]; el dolor de un preso que acaba de perder a su mejor compañero está sugerido por los chirridos de la camilla que empuja y donde se encuentra el cadáver (*El Gran Consolador*); un ladrón descubre un cadáver ensangrentado y se queda mudo por el espanto; pero afuera un perro aúlla (*La tête d'un homme* [*La cabeza de un hombre*]); un hombre hace que le saquen el clavo que unos malhechores le clavaron en el hombro: domina su dolor pero una sirena a lo lejos parece gritar en su lugar (*El bruto*); un soldado muere apretando entre los dientes las dos puntas del cable telefónico que le habían encargado reparar y, una vez restablecida la comunicación, se oye en off el anuncio de la victoria *Velikij perelom* [*La gran decisión*]; una lenta panorámica descubre las ruinas de la cancillería del ex Reich nazi en Berlín, mientras se oye la voz de Hitler que promete al pueblo alemán la paz y la felicidad (*Germania, anno zero* [*Alemania año cero*]); cuando el jardinero limpia la piscina donde quizá se encuentra el cadáver, la institutriz asesina enseña a los alumnos el verbo *to find* ("encontrar"; *Les diaboliques* [*Las diabólicas*]); mientras ella entona el cántico "A toi la victoire pour l'éternité" ("Tuya la victoria para siempre"), una muchacha mira con odio a la ciega que se había interesado en su novio (*La sinfonía pastoral*);

—*inscripción que subraya el sentido de una acción o de una situación*: buenos ejemplos en *La ópera de cuatro centavos* cuando los pordioseros londinenses, que hacían cola para conseguir de Peachum, pagando, el permiso que les permitiría mendigar se encuentran dominados irónicamente por la fórmula bíblica inscrita en la pared: "Dad y se os dará" y en *Intolerancia*, cuando la cámara sigue a los huelguistas que escapan del tiroteo de la milicia patronal, descubre la inscripción "The same thing yesterday and today" ["Lo mismo hoy que

ayer"]. *Ciudadano Kane* se inicia con un movimiento de cámara que muestra en el cuadro el cartel que dice "No trespassing" ["Prohibida la entrada"], símbolo de la imposibilidad de penetrar en la intimidad de un individuo. En *Sin aliento*, unos carteles de películas sugieren el destino fatal del héroe: "Vivre dangereusement jusqu'à la mort" ["Vivir en peligro hasta la muerte"], "Plus dure sera la chute" ["Más dura será la caída"];

—*adición de un elemento exterior a la acción*: en un primer plano de la cara de la protagonista que recibe un beso, se abren una puertas que —en sobreimpresión— sugieren que acaba de liberarse de su frigidez (*Hechizado*).

B. *Contenido latente o implícito de la imagen*: se trata de la forma más pura y más interesante del símbolo. Consiste, en ese nivel, en una imagen que tiene su propia función en la acción y que puede aparentar no tener significado alguno no evidente pero cuyo contenido puede tomar, con mayor o menor claridad, y más allá de su significado inmediato, *un sentido más general*. Así como con las metáforas, distinguiré ahora tres grandes categorías de símbolos:

—*símbolos plásticos*: los planos en que el movimiento de un objeto o de un gesto o su resonancia afectiva pueden evocar una realidad de otro orden. El cine soviético brinda muchos ejemplos de este simbolismo afectivo puro: en *El acorazado Potemkin*, durante los minutos anteriores a la orden de abrir fuego contra los amotinados cubiertos con una lona, una determinada cantidad de planos (una vista de la roda del acorazado, un entrepaño con el escudo de armas imperiales, un clarín) concurren, por su estatismo, a reforzar la sensación de viva intranquilidad y de espera impotente de la tripulación; poco después, durante una batalla, un plano que representa una bandera flameante introduce un valor épico que subraya el carácter del momento; del mismo modo, en *Tormenta sobre Asia*, la imagen de una caja de monedas que se cae al suelo y las de un acuario y un florero que se rompen contra el piso constituyen, por su carácter de imágenes-choque (primeros planos muy cortos y de rápido movimiento) una especie de contrapunto plástico de las escenas de violencia que acompañan; en el *Otelo* de Yutkevich, durante el largo monólogo para sí en que

Yago expone sus intenciones criminales, los cohetes de unos fuegos artificiales estallan en silencio en el cielo, detrás de él, como para poner de relieve la violencia de sus proyectos. Pero veamos algo más explícito: en *El acorazado Potemkin*, a la imagen del médico echado al mar sucede un primer plano de sus quevedos, que enganchados al caer en un cordaje se balancean en la punta de la cuerda, con lo que la lógica de Eisenstein quería evocar la ridícula y siniestra marioneta que fue ese hombre que, con su título de médico, se creía autorizado a hacer creer que la carne atacada por gusanos es perfectamente apta para el consumo;[5] un vuelo de palomas simboliza en cierto modo la partida del alma de un muerto (*La pasión de Juana de Arco, Así es la vida, L'espoir/Sierra de Teruel* [*La esperanza/Sierra de Teruel*]); en *Farrebique*, durante el entierro del abuelo, se ven las ruedas del coche engancharse con los espinos, como reteniendo entre sí al hombre que había pasado toda su vida en medio de la naturaleza; en *La sinfonía pastoral*, los papeles que se vuelan para todos lados cuando el pastor abre la puerta de su despacho simbolizan a la vez la huida de la muchacha y la sorpresa inquieta del hombre; en *Recuerdos de la casa de los muertos*, a lo largo de la conversación entre Dostoievski y el jefe de policía, la tan repetida imagen de un candelero cuyos colgantes de cristal palpitan y cascabelean, hace perceptible la tensión de la atmósfera de la escena; en la película de Yutkevich, Otelo, atormentado por los celos, está filmado en medio de redes de pescadores en las que parece cautivo como en un laberinto.

Otros ejemplos con efectos sonoros: el descarrilamiento del tren blindado alemán de *La bataille du rail* [*La batalla del riel*] acaba con el plano de un acordeón que rueda cuesta abajo por entre los restos de vagones en una cascada de notas chillonas y desafinadas, a semejanza de la muerte insignificante de esos hombres sacrificados por una causa injusta; en *The sniper* [*El francotirador*], una prostituta ebria deambula con dificultad y patea una lata de conserva que se pone a ro-

[5] Eisenstein observa que en este caso se puede ver el equivalente de la figura de estilo llamada "sinécdoque", que consiste en tomar la parte por el todo, procedimiento a menudo usado en cine precisamente con motivo de su valor sugerente.

dar con mucho estrépito por la bajada de la calle, penosa imagen de esa mujer; por último, la asombrosa secuencia de la llegada del tren a la estación *Podniataia tselina* [*La última noche*] contiene un buen contrapunto sonoro: el jadeo de la locomotora en el silencio del gran corredor desierto simboliza vigorosamente la inquietud atenta de los hombres al acecho;

—*símbolos dramáticos*: son los que desempeñan un papel directo en la acción al proporcionarle al espectador elementos útiles para la comprensión del relato; los símbolos de esta clase abundan y suelen ser bastante elementales: muy a menudo, una vela que se apaga significa la muerte del personaje (*Le manteau* [*El abrigo*]), de Kozintsev y Trauberg); Napoléon, al volver de Elba, elabora su plan de batalla contra el ejército inglés de Bélgica; al final de la discusión, arroja sobre el mapa el cortapapel que tenía en la mano y va a dar justo en un nombre que la cámara nos hace descubrir: Waterloo (*María Walewska*); una joven mujer ha decidido casarse con un viejo que le hace la corte, pero hete aquí que una marcha militar anuncia el regreso del apuesto legionario a quien ama: ella se precipita pero el collar que el hombre le regaló se engancha en el respaldo de la silla, se rompe y se desparraman las perlas por el suelo (*Morocco* [*Marruecos*]); un hombre que había echado inadvertidamente a la chimenea la foto de quien fue su amante, esboza un gesto para sacarla de las llamas, cambia de actitud y la mira quemarse con indiferencia (*El chico*); sobre un grupúsculo de agitadores obreros que discuten acerca de un plan de acción, una mano (la del jefe de policía) se cierra en una sobreimpresión (*La huelga*); sobre la imagen de una muchacha caída en las redes acuciantes e interesadas de un oficial, se superpone la de una araña que teje la tela (*The queen of spades* [*Reina de espadas*]).

Ya un poco menos "legible" vemos a una tetera que borbotea para expresar la tensión que asciende en un grupo y llegará a un homicidio (*Dura lex* [*Ley dura*]) y el jarro de leche que desborda para simbolizar el deseo sexual de los esposos (*Quai des Orfèvres*); un tacón que se quiebra y el paso renqueante que de eso resulta traduce la conmoción moral de una mujer (*Una mujer de París, L'oro di Napoli* [*El oro de Nápoles*]); durante una violenta discusión con su marido, una mujer

está poniéndose crema demaquilladora, y la brutalidad con que se masajea la cara hace visible su desasosiego interior (*A double tour* [*Con dos vueltas*]); en *Obsesión* aparece de pronto ante la protagonista una mujer que lleva en la mano un pesado hocino y cuyo rostro permanece entre las sombras: ¿es acaso la Muerte, *su* muerte?[6]

Pero podemos estar confrontados con efectos mucho más elaborados. Hay un excelente ejemplo de esto en *Codicia*: Marcus, amigo del joven matrimonio, furioso por ver írsele de las manos el dinero ganado por Trina gracias al billete de lotería que le regaló, decide recuperar esa suma por todos los medios y su voluntad dañina se halla expresada con un plano introducido varias veces en la secuencia: muestra un gato tratando de alcanzar dos pájaros inmovilizados de miedo en una jaula. Un símbolo mucho más sutil es el de la muerte del canario en la secuencia inicial de *El ángel azul*: este incidente evidentemente sirve para poner de relieve el carácter sentimental del profesor, pero también, y sin duda alguna, es una prefiguración de su lamentable muerte, al final del film, ser tan frágil como el débil pajarillo; la sensación de presagio trágico que deja ese insignificante acontecimiento, por otro lado está reforzada —en el momento de las primeras visitas del profesor a Lola Lola— por la presencia insistente y callada de un payaso, que no es sino el símbolo de la cercana decadencia de Rath. En *Tormenta sobre Asia* encontramos una interpretación escénica muy esotérica pero singularmente vigorosa: señala que el soldado inglés, que llevaba al prisionero mongol para fusilarlo, procura no ensuciarse los pies en los charcos de agua; a su regreso, en cambio, una de sus vendas de paño se desarma y se arrastra en el fango, que ya no trata de evitar: su conducta simboliza con fuerza el desconcierto intelectual del soldado, a quien el homicidio que le han mandado cometer repugna e indigna.

Recordemos el papel simbólico que pueden desempeñar el sonido (un hombre, arruinado y desesperado, oye en off las voces de los "croupiers" que simbolizan la pasión por el juego que acaba de apoderarse de él, en *Le joueur* [*El jugador*]) y el color

[6] Recuérdese la función simbólica del decorado y de los elementos naturales, función ya analizada.

(en *Heimat*, en blanco y negro en su mayor parte, el color interviene para señalar los tiempos fuertes de la acción);

—*símbolos ideológicos*: llamados así porque sirven para sugerir —repito— ideas que superan ampliamente los límites de la historia en la cual están integrados. En *Sierra de Teruel*, una hormiga que se pasea por el colimador de una ametralladora parece simbolizar la inocencia de la vida natural frente al monstruoso mecanismo de la guerra; y se puede leer un significado un tanto análogo en la secuencia célebre en que el campesino, embarcado en un avión para designar el emplazamiento del aeródromo enemigo, ya no reconoce su tierra natal, vista desde el cielo. En *Octubre*, en momentos en que los obreros revolucionarios acaban de tomar el Palacio de Invierno, Eisenstein muestra un reloj en que distintos cuadrantes indican las horas locales de las grandes capitales, como para darnos a entender que ese acontecimiento va a cambiar la historia del mundo. En *Ladri di biciclette* [*Ladrones de bicicletas*], el obrero Ricci está pegando un cartel de Rita Hayworth cuando le roban la bicicleta; conociendo las opiniones del realizador y de su guionista, Zavattini, se reconocerá sin dificultad que ese cartel es el símbolo del mar de imágenes embrutecedoras y envenenadas que Hollywood vuelca en las pantallas del mundo, imágenes cuyo lujo y falsedad tienen por par sólo la miseria material y moral de una gran cantidad de seres humanos. Cuando la joven clasificadora de *Le point du jour* [*El amanecer*] le dice al delegado menor, respecto de la pared de la mina: "Cuando era chica creía que no había nada detrás de esa pared", es evidente que el realizador Louis Daquin expresa aquí su concepción de la sociedad y que esa enorme e infranqueable pared simboliza la lamentable división de la sociedad en clases antagónicas. En momentos en que llevan al cementerio al joven tractorista de *La Tierra*, muerto por un contrarrevolucionario, una mujer, al pasar el cortejo, se halla atacada por los primeros dolores de parto: así, la vida siempre nace de la muerte; tema frecuente en el cine soviético, unos hombres desaparecen en la batalla revolucionaria, pero a la vez nacen otros que prepararán las futuras siegas. Cuando al final de *Caza trágica* el anciano deportado, a quien el desempleo y la miseria habían incitado a participar de una banda de pistoleros, advierte su error y vuelve por propia voluntad a sus com-

pañeros campesinos, éstos le devuelven la libertad y lo echan amistosamente con terrones de tierra hacia los pacíficos talleres de la patria liberada: es casi una purificación, un exorcismo, que los obreros de la cooperativa hacen al que por su extravío criminal había estado a punto de quitarles la tierra que les aseguraba la subsistencia; mediante este símbolo emparentado con el espíritu del cine soviético, De Santis expresa una especie de participación vital entre la tierra y los hombres que de ella viven. Desde un punto de vista no realista, hay que citar el efecto muy original que se encuentra en *Un vestigio del imperio* [*El hombre que perdió la memoria*]: cuando el amnésico recobra la memoria se lo ve frente a frente (en flashback) con un infante alemán, en tierra de nadie, y que tiene su mismo rostro y es *él*; del mismo modo, los enlaces, las telefonistas y los artilleros de cada campo *son* todos él: esto es lo que en la conciencia del realizador puede significar que en la guerra los hombres luchan contra sí mismos mientras que por naturaleza son todos hermanos. De *El arsenal* veremos uno de los más audaces y conmovedores símbolos (pese a su carácter no realista) que se pueden encontrar en la historia del cine; al final de la película, en el momento en que la huelga de los obreros del arsenal resulta aplastada por el ejército zarista, el hombre que dirigió el movimiento camina hacia el pelotón de fusilamiento: ametrallado a quemarropa, sin embargo no cae y se descubre el pecho como para mostrarles a sus ejecutores que lo que en sí vivió es una idea más poderosa que la muerte.[7]

Se habrá observado que el símbolo es tanto más logrado y

[7] Mediante la imbricación de planos se pueden lograr vigorosos efectos simbólicos; cada uno de esos planos retoma la acción poco antes del momento en que el anterior lo dejó. El ejemplo más famoso se encuentra en *Iván el Terrible*, cuando vuelcan las monedas de oro en la cabeza del nuevo zar: el efecto obtenido es una especie de dilatación de la duración para hacer resaltar la solemnidad del momento. El mismo procedimiento y la misma impresión se dan en *El acorazado Potemkin* cuando, después del incidente de la carne podrida, uno de los marinos rompe contra el suelo un plato con la inscripción: "El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy". En la conocida escena en que Kerensky sube las escaleras (en *Octubre*), la imbricación señala irónicamente la ambición del personaje y trata de sugerirnos que nunca llegará al objetivo. Por otra parte, en *El fin de San Petersburgo*, aparece el mismo efecto aplicado a un ascensor que sube, donde se ha instalado el capitalista y pone de relieve el poder y la pomposidad del individuo.

sorprendente cuanto menos visible es desde un principio y cuanto menos fabricado y artificial parece. Resulta claro, sin embargo, que las posibilidades de expresión simbólica dependen del estilo y del tono del contexto y que un símbolo fantasmagórico como el de *El arsenal*, que acabo de citar, sólo es imaginable y admisible en el mundo casi surrealista de Dovjenko. Sea como fuere, el proceso normal del símbolo es siempre el de hacer brotar un segundo y latente significado del contenido inmediato y evidente de la imagen.

Ahora bien, existen películas —a decir verdad, muy escasas— que dan muestras de una curiosa alteración de los valores y un sorprendente desconocimiento de la naturaleza realista del cine. Estos films transforman la apariencia directamente legible de la acción (primer grado de inteligibilidad de una película) en simple basamento, creado artificialmente y destinado a sobreentender un sentido simbólico (segundo grado de inteligibilidad), que adquiere un lugar de primerísima importancia. Estos films, así, trastornan la "regla del juego" cinematográfico, que exige que la imagen sea, en primer lugar, un trozo de realidad directamente significante y, en segundo lugar, de un modo accesorio y optativo, la mediadora de un significado más profundo y general. A través de esto se exponen a varios peligros; el principal es que la acción resulta artificial e inverosímil.

Esto es muy evidente en las películas *escritas* (y llegado el caso, realizadas) por poetas, tales como Jacques Prévert y Jean Cocteau, porque tienden a trasladar directamente a la pantalla los símbolos y los mitos de su mundo poético. Así, el rico contenido mítico o metafísico hace estallar la frágil envoltura realista fabricada para la ocasión y aparece, en primer plano, con todas sus inverosimilitudes duramente señaladas por el coeficiente de realidad que afecta a todo lo que aparece en la pantalla; por eso el fracaso de *Las puertas de la noche*, cuyo fantástico guión resulta despiadadamente desenmascarado por el contexto realista con el que se lo quiso vestir. Del mismo modo, en lo que se refiere a la interpretación, el mito se abre paso bajo el personaje: así, Jules Berry, cuyo sorprendente personaje de *Le jour se lève* [*Amanece*] representaba evidentemente al diablo, de manera explícita se había convertido en el Maligno de *Les visiteurs du soir* [*Los visitantes de la noche*], con lo cual perdía una parte de su fascinante e inquietante

presencia; del mismo modo, en *Las puertas de la noche*, Jean Vilar es el Destino antes de ser un vagabundo, y la verosimilitud de su personaje se desvanece un poco; se comprueba lo mismo con la Muerte, personificada por María Casares en *Orphée* [*Orfeo*].

Vemos así el peligro que se corre al querer volcar los mitos en el molde del mundo realista: se llega a crear una realidad cinematográfica cuyo significado *realista* es secundario respecto del significado *simbólico*; el carácter profundamente "documental" del cine acredita de un modo poco suelto e inmediato el contenido que habría tenido que ser secundario y que, registrado por el ojo despiadado de la cámara, aparece en toda su paradoja y fragilidad.

La actitud más coherente y fecunda, en este campo, consiste —parece— en abandonarse en forma deliberada y sin reticencias a la magia: *La belle et la bête* [*La bella y la bestia*], *La beauté du diable* [*La belleza del diablo*], *Marguerite de la nuit* [*Margarita de la noche*], *The wizard of Oz* [*El mago de Oz*].

# 7

# Los fenómenos sonoros

Podría sorprender con justa razón verme dedicar un capítulo especial a los fenómenos sonoros. Sería erróneo, por cierto, considerar el sonido como un medio de expresión aparte o una simple dimensión suplementaria del mundo del cine, cuando su advenimiento ha transformado profundamente la estética cinematográfica. En los capítulos anteriores ya he hecho referencia a los elementos sonoros del lenguaje cinematográfico. Las páginas siguientes tienen por objeto recordar algunos datos históricos, formular principios generales cuya intención es mostrar la extrema importancia del aporte sonoro y continuar, de un modo sistemático, el estudio de los medios sonoros de expresión.

Sabemos que el cine se hizo *sonoro* y después *hablado*, un poco por casualidad, en 1926, porque una sociedad productora norteamericana —la Warner— se hallaba al borde de la quiebra e intentó, como una solución desesperada, esa prueba ante la cual las demás firmas retrocedieron por temor a un fracaso comercial.[1] El público enseguida dio una entusiasta acogida a este nuevo tipo de películas, mientras que muchas de las grandes personalidades del cine (críticos y realizadores) expresaron su escepticismo u hostilidad. "Podéis decir, declaró Chaplin, que detesto las películas sonoras. Arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio". Las reservas que tuvo René Clair eran mucho más sutiles, y el futuro muy pronto mostraría al autor de *Un chapeau de paille d'Italie* [*Un sombrero de paja de Italia*] totalmente capaz de dominar el elemento sonoro: "Antes que nada, escribía, importa buscar accio-

[1] Acerca de este tema, véase la excelente *Histoire économique du cinéma* de Baechlin.

nes íntegramente comprensibles mediante la imagen. La palabra sólo debe tener un valor emocional y el cine debe ser una expresión internacional hablada mediante imágenes. El idioma de cada pueblo le dará solamente una coloración musical".

No obstante, la postura históricamente más interesante, y tal vez más fecunda para el futuro, fue la que adoptaron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su célebre manifiesto de 1928.[2] Los tres cineastas soviéticos comienzan expresando un temor que fue el de todos los intelectuales de la época: "El cine sonoro, escriben, es un arma de doble filo y es posible que se la use según la ley del menor esfuerzo, es decir, nada más que para satisfacer la curiosidad del público". Pero quizás el mayor peligro es el riesgo de una invasión del cine por "los dramas de elevada literatura y otros intentos de invasión del teatro en la pantalla. El sonido, empleado de este modo, destruirá el arte del montaje, medio básico del cine. Pues cualquier adición de sonido a fracciones de montaje intensificará a éstas otro tanto y les enriquecerá el significado intrínseco, y quizás en detrimento del montaje, que produce su efecto no por pedazos sino por la reunión, por encima de todo, de esos pedazos". Pero al mismo tiempo, estos tres autores ven con perspicacia la riqueza del aporte sonoro y su necesidad respecto de las insuficiencias del mundo. "El sonido, considerado un nuevo elemento del montaje (y elemento independiente de la imagen visual), introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente afectivo para expresar y resolver los problemas complejos con los cuales hasta ahora nos veíamos enfrentados y que no habíamos podido resolver en razón de la imposibilidad que existía de hallarles una solución sólo con ayuda de los elementos visuales." Expresaban la idea esencial de su manifiesto: la del "contrapunto orquestal". "Sólo el empleo del sonido como contrapunto ante un trozo de montaje visual brinda nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con sonido han de estar dirigidas a su asincronismo con las imágenes visuales. Con este método se logrará la sensación buscada que, con el tiempo, conducirá a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes sonoras."

Pudovkin trató de aplicar estos principios en una película que se titulaba *La vida es hermosa* y contenía audaces efectos sonoros basados en el asincronismo entre la imagen y el sonido. He aquí dos ejemplos, tal como cuentan los que entonces vieron la película: "En un momento dado, una madre llora la pérdida de su hijo y en vez de hacernos oír los sollozos de la desgraciada mujer, Pudovkin quiso que escucháramos la voz de un niño para sugerirnos directamente que el

[2] Véase Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, págs. 243-246. El Manifiesto se publicó el 5 de agosto de 1928 en la revista *Jizn Iskustva*.

hombre llorado, para la pobre mujer, es siempre un *pequeño*. En otra circunstancia, una mujer se acerca a la puerta de un vagón para despedir a su marido; de pronto advierte que ha olvidado decirle algo importante; pero la confusión y la emoción por la partida hacen que no se pueda acordar con exactitud de qué se trataba; en su mente tiene la impresión de que las ruedas del tren empiezan a girar cada vez con mayor rapidez, y de que el tren acelera su marcha para alejarla de su marido antes que pudiese decirle eso tan importante. El espectador, que oye el ruido del tren que arranca, se da cuenta de que eso es nada más que un temor de la protagonista, ya que en la pantalla ve el tren inmóvil y a la mujer aún inclinada hacia la ventanilla del compartimiento".[3]

En su película siguiente, *El desertor*, Pudovkin intentó poner en práctica las ideas enunciadas en el manifiesto. Esta película contiene innumerables ejemplos del empleo del sonido de un modo asincrónico: ya he citado la secuencia del tranvía silencioso, y más adelante veremos la descripción de un uso de la música dentro del mismo enfoque. Por su parte, el "contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes sonoras" se halla cabalmente elaborado en las secuencias de montaje rápido, en especial en la de un carguero en construcción: con extraordinaria maestría, Pudovkin superpuso a los flashes visuales una gama sonora extremadamente rica y variada, y la brillante sinfonía de ruidos del trabajo humano converge con el flujo torrencial de las imágenes en un ensordecedor contrapunto que con excepcional vigor patentiza la impresión de una actividad desbordante.

Señalemos cuán injustificado es el desprecio con que algunos cineastas y teorizadores han considerado el cine hablado en sus orígenes. Resulta erróneo considerar el cine mudo una especie de necesidad estética. Desde sus orígenes, algunos investigadores de varios países han efectuado proyecciones sonoras antes que la técnica de impresión del sonido en la película se hubiese puesto en práctica. Podemos pensar que el cine se habría vuelto sonoro y hablado mucho antes si la industria se hubiera interesado en el problema, y nada permite afirmar alguna necesidad estética de lo mudo. Es evidente

[3] Referido por Marcel Lapierre, *Les cent visages du cinéma*, pág. 603. Lamentablemente, en el verano boreal de 1929, las técnicas de sonido aún no estaban bastante perfeccionadas en la URSS como para permitir la afinada realización de los efectos sutiles y complicados que deseaba el creador. Además, la película fue objeto de vivas críticas por parte de las autoridades y de los primeros espectadores, en razón de su oscuridad. Finalmente, en una versión muda con el título de *Un caso sencillo*, la película fue distribuida ampliamente sólo a fines de 1932.

que el sonido forma parte de la esencia del cine porque, así como la imagen, es un fenómeno que se desarrolla en el tiempo.

Escribió Eisenstein: "El sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él. Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo a superar los límites de la pura expresión plástica". "El cine mudo, opina André Bazin, constituía un mundo *privado* de sonido; de allí los múltiples simbolismos destinados a compensar esta imperfección." Los realizadores estaban frente a un doble problema:

—representar de manera visual la percepción de un sonido a través de un personaje. Junto al procedimiento que consiste en mostrar al individuo prestando oídos y en mostrar también la fuente del ruido, existe uno menos rudimentario: la *sobreimpresión*, que por su carácter mismo expresa una especie de *compenetración perceptiva*: al primer plano de la oreja de un hombre que trata de escuchar se superpone la imagen de una mujer que camina por un pasillo (*Variété*); un rostro con la sobreimpresión de una mano llamando a la puerta (*Así es la vida*); un grupo de obreros camina alegremente al son de un acordeón cuya imagen se superpone a ellos en primer plano (*La huelga*); un chiquillo que canta, con la partitura de "¡Oh, Suzanna!" (*The covered wagon* [*El vagón oculto*]);

—hacer notorio el sonido mismo. Estaríamos equivocados si olvidásemos que las películas mudas incluían un acompañamiento musical: cuando la partitura de "¡Oh, Suzanna!" aparecía en la pantalla, el acompañante tocaba la melodía en el piano (a menos que la tocara una gran orquesta); lo mismo ocurría con *La Marsellesa*, cantada en el Club de los Jacobinos (Napoléon). Pero en cierto modo era una solución fácil, y es evidente que las películas mudas, al menos por parte de los mejores realizadores, estaban pensadas para bastarse a sí mismas. En muchas de ellas encontramos intentos de *visualización* de los sonidos, en especial a través del primer plano. Siendo el hombre una totalidad, resulta claro que sus distintos órganos perceptivos se vinculan y que es muy difícil ver un cañón que dispare sin que *psíquicamente* se oiga la deflagración. Ahora bien, el primer plano, hemos visto, dirigiendo la atención al máximo y la tensión mental del espectador, favorece esta *ósmosis perceptiva*.

Por ejemplo, desde 1914, en *The evening conscience* [*La conciencia vespertina*], Griffith recurre a primeros planos repetidos de un lápiz golpeando una mesa y de un pie pegando en el piso para intentar hacer notorio el latido cardíaco que obsesiona al loco homicida del cuento fantástico de Edgar Poe y lo llevará a traicionarse. Con un punto de vista análogo, Eisenstein acumula, en *Octubre*, primeros planos de botas de cosacos que bailan hasta hacer perceptible el golpeteo acompasado, mientras que un poco más tarde el espectador recibe ante sí una serie de flashes del cañón de una ametralladora, de la que acaba oyendo el estrépito asesino. En *Fiebre*, el leitmotiv visual del puerto y de los barcos hace las veces de "banda sonora". En *Eldorado*, L'Herbier vuelve ensordecedora la atmósfera de un cabaré mediante primeros planos de instrumentos musicales en fundidos encadenados, aunque Epstein materializa el tictac de un reloj mediante una especie de palpitaciones de la fotografía (*La caída de la casa Usher*). En *Napoleón* encontramos un efecto audaz: durante el ataque de los franceses a los fuertes de Tolón, resultaron muertos todos los tambores, y los reemplaza una granizada, que toca los instrumentos abandonados, para hacer sonar el paso de carga. Se visualiza el toque de tambores con flashes de relámpagos y olas impetuosas (*Los tártaros*); el ruido de una máquina de coser, con flashes de una ametralladora disparando (*Un vestigio del imperio*); los aplausos, con imágenes de explosiones (*El desertor*). Veamos finalmente un extracto del guión de Gance para *Napoleón*, donde se advierte de modo muy claro la intención del director por hacer notorio el toque a rebato en París:

4 distintos primeros planos de campanas.

.....

4 otros planos de campanas, más cercanos y muy rápidos.

.....

4 otros planos de campanas, más rápidos y aun más cercanos.

.....

Cien campanas en cuatro segundos, mezcladas.

Estos pocos ejemplos de "efectos sonoros silenciosos", podemos decir, ponen de manifiesto el atolladero en que se encontraba el cine a fines del período mudo y los desesperados

medios que debía aplicar para compensar la ausencia de fenómenos sonoros.

La imagen muda, con una dimensión fundamental cercenada, debía hacerse doblemente significativa. El montaje, pues, había logrado un lugar preponderante en el lenguaje cinematográfico, ya que, por fuerza, había que intercalar en el relato planos *explicativos* destinados a aclarar al espectador, llegado el caso, lo que veía desarrollado ante su vista. Por ejemplo, si el realizador quería mostrar a unos obreros dejando el taller al final de su jornada laboral, se veía obligado a intercalar en la escena un primer plano de la sirena de la fábrica al expulsar el vapor. O bien, si quería que "se oyera" a un pianista tocando a Debussy, tenía que mostrar un plano de follaje o de aguas tranquilas. La banda imagen debía asumir por sí sola un pesado trabajo explicativo además de su propia significación: intercalación de planos o montaje rápido destinada a sugerir una sensación sonora (véanse los ejemplos de *Octubre*).[4]

Por el contrario, el sonido pone a disposición del film un registro descriptivo muy extendido. El sonido, en efecto, puede ser utilizado como *contrapunto* o como *contraste* respecto de la imagen, y en cada uno de estos rubros, de un modo *realista* o *no realista*: inmediatamente esto le brinda al realizador, según veremos, *cuatro modos posibles de organización de las relaciones imagen-sonido*, en lugar solamente de la imagen de la película muda. Además, el sonido no sólo puede provenir de una fuente visible en la pantalla sino también de una fuente *fuera del campo* (*sonido en off*). A partir de ahora veremos un ejemplo de las ricas posibilidades expresivas que ofrece el sonido empleado de un modo inteligente. En *Les bas-fonds de Frisco* [*Los bajos fondos de Frisco*], dos asesinos persiguen a una prostituta; por un momento pudo escapar de ellos y ocultarse

[4] Parece que el montaje rápido (flashes) en el cine mudo suele corresponder a la intención de dar una impresión *sonora*: el montaje rápido, en efecto, es absolutamente irrealista cuando pretende aplicarse ante la vista (nosotros nunca vemos sino pocas cosas a la vez, dada la limitación de nuestro campo visual, y de todos modos, no a un ritmo como éste), pero expresa, en cambio, de un modo asombroso, el tropel sonoro del universo real (los sonidos se precipitan como en multitud en nuestros oídos, desde cualquier punto del horizonte; se imbrican y se entremezclan en un entorno compacto y permanente).

en un depósito; al no oírla correr, los dos hombres se detienen para escuchar. Entonces aparece este plano: la mujer oculta, cuyo rostro expresa un mudo terror; el silencio es absoluto en las inmediaciones, pero a lo lejos la sirena de un barco, con sus llamamientos, que son como gritos de angustia, desgarra la noche: muy buen ejemplo de sonido empleado como contrapunto realista en off con valor simbólico.

Desde entonces, la imagen reconquista su auténtico valor realista merced al entorno sonoro; se traen a colación muchos efectos subjetivos en la banda sonora (las sobreimpresiones de contenidos conmemorativos son reemplazadas por voces en off, por ejemplo) y para retomar los casos anteriores, el espectador oye realmente la sirena y Debussy se basta a sí mismo; el montaje impresionista se torna casi inútil en la medida en que era un sustituto del sonido; el primer plano casi ha desaparecido como medio explicativo y se limita a un papel psicológico y dramático; además, el montaje pierde importancia en beneficio de la profundidad de campo, pues la película puede expresarse mediante trozos de realidad concreta y total.

En resumen, éstos son los distintos aportes del sonido al cine:

—*el realismo* o, mejor dicho, *la impresión de realidad*: el sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen; la credibilidad de la imagen, no sólo material sino estética, se halla literalmente decuplicada: el espectador siente notoria esta polivalencia, así como la compenetración de todos los registros perceptivos que nos impone la presencia indivisible del mundo real;

—*la continuidad sonora*: cuando la banda imagen de una película es una continuidad de fragmentos, la banda sonora en cierto modo restablece esa continuidad, tanto en el nivel de la simple percepción como en el de la sensación estética; la banda sonora, en efecto, por naturaleza y necesidad, es mucho menos fragmentada que la imagen: suele ser relativamente independiente del montaje visual y estar mucho más conforme con el "realismo", en lo que se refiere al entorno sonoro; por otra parte, el papel de la música es primordial como factor de continuidad sonora, tanto material como dramática;

—*el empleo normal de la palabra* permite suprimir esa plaga del cine mudo, que eran los intertítulos; en cierta medida libera a la imagen de su función explicativa y le permite dedicarse a su papel expresivo y hacer inútil la representación visual de cosas que se pueden decir o evocar; *la voz en off* brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas (*monólogo interior*);

—*el silencio* se considera un valor positivo, y sabemos el papel dramático relevante que puede desempeñar como símbolo de muerte, de ausencia, peligro, angustia o soledad. El silencio, mejor aun que una música invasora, puede marcar con fuerza la tensión dramática de un momento: recuérdense el silencio expectante de los miles de obreros reunidos durante los preparativos de prueba de la nueva turbina (*contraplano*) el tictac del reloj martillando el silencio que precede al hundimiento en el infierno atómico (*Los niños de Hiroshima*) o el silencio absoluto que acompaña al robo con efracción en *Du Rififi chez les hommes* [*Rififí*]. En un nivel más elevado advertiremos el puesto considerable que ocupa el silencio en el mundo de Bresson y la nobleza que le confiere (*Diario de un cura rural*, en especial);[5]

—*las elipsis posibles del sonido o de la imagen* gracias a su dualismo. Es conocida la célebre elipsis de *Sous le toits de Paris* [*Bajo los techos de París*]: dos personajes discuten tras una puerta vidriera, y no por eso se nos escapa el sentido de sus palabras, discreto ataque de René Clair al cine hablado; una elipsis idéntica vemos en *Breve encuentro*, cuando Alec fuerza a Laura a ir a su casa: se nos evita un diálogo que hubiese podido ser molesto sin que la comprensión del film se resienta en lo más mínimo; asimismo, en *Muerte de un ciclista* no oímos las palabras del chantajista a la protagonista; quedan tapadas por la música del cabaré y nos resultan inútiles porque sabemos perfectamente de qué se trata; un efecto aná-

5 "El cine mudo ya simulaba el silencio, pero el sonoro puede traducirlo a través del ruido, mientras que el mudo traducía el silencio con silencio. El cine mudo escenificaba el silencio. El sonoro le da el habla" (E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pág. 141); "El cine sonoro inventó el silencio" (R. Bresson, *op. cit.*, pág. 47).

logo encontramos en *Sorok peroyj* [*El cuarenta y uno*], durante el relato de la aventuras de Robinson Crusoe que hace el joven oficial: no se oyen sus palabras sino sólo una música ruidosa y se ven reflejos de sol en el mar, que se superponen al rostro resplandeciente de Mariutka. Hay una elipsis de la imagen, si se puede decir, en *Bajo los techos de París*, en que se nos informa sobre una gresca nocturna sólo a través de los ruidos que provoca, luego de la rotura del farol que iluminaba la escena. *En La bestia humana* los dos amantes escuchan angustiados los pasos de un hombre en la escalera, creyendo que se trata del marido, mientras que en *Scarface* y *M* identificamos al asesino por el estribillo que silbotea en cada crimen;

—*la yuxtaposición de la imagen y del sonido como contrapunto o como contraste*, el *asincronismo* realista o no y el sonido en off permiten la creación de toda clase de metáforas y símbolos de los cuales volveré a hablar;

—*la música*, mientras no está justificada por un elemento de la acción, constituye un material expresivo especialmente rico.

## Los ruidos

Es lógico distribuir los fenómenos sonoros en dos grandes categorías; la segunda está reservada a la música no determinada por un elemento de la acción, y la primera comprende todos los ruidos, cualesquiera que fueren.

Se pueden distinguir:

—*los ruidos naturales*: todos los fenómenos sonoros que podemos percibir en la naturaleza virgen (viento, trueno, lluvia, olas, agua que corre, gritos de animales, cantos de pájaros, etc.);

—*los ruidos humanos*, en los cuales hay que diferenciar *los ruidos mecánicos* (máquinas, autos, locomotoras, aviones; ruido de calles, fábricas, estaciones, puertos); *las palabras ruido*, es decir, el fondo sonoro humano, es muy claro en las versiones originales en que las palabras no tienen sentido alguno para nosotros; el sonido de las palabras es parte inte-

grante de la atmósfera auténtica de un film: le da esa "coloración musical" de la que hablaba René Clair; por último, *la música ruido*: es, por ejemplo, la de las películas musicales o la que produce un aparato de radio (suele ser un simple fondo sonoro pero puede adquirir un valor simbólico).

Los ruidos, según acabo de definirlos, en primer lugar se pueden utilizar de un modo "realista", o sea, conforme a la realidad: sólo se oyen los sonidos producidos por seres o cosas que aparecen en la pantalla o conocidos por estar cerca, sin que por ello exista voluntad alguna de expresar algo especial en la yuxtaposición imagen-sonido (esto correspondería a una toma de imágenes y a una toma de sonido simultáneas, sin "montaje" ulterior). Es conocido el papel preponderante de los ruidos en muchas grandes películas y "documentales": pienso en el estruendo de las olas en *Man of Aran* [*El hombre de Arán*], en los murmullos del bosque de *Louisiana story* [*Historia de Luisiana*], en el fragor de los trenes en *La bestia humana* o *Night mail* [*Correo nocturno*], en los ruidos de la calle (*La ciudad desnuda, El ritmo de la ciudad*) o de las fábricas (*Contraplano, Amanecer*). Los ruidos de la actividad humana, claro está, tienen tal valor dramático que algunas películas han renunciado a cualquier tipo de música.

Sin embargo, el sonido, por más realista que sea, raras veces se emplea de un modo crudo: "A comienzos del cine sonoro se registraban casi todos los sonidos que el micrófono podía captar. Pronto se advirtió que la reproducción directa de la realidad daba una sensación tan poco real como posible y que los sonidos debían ser 'seleccionados' de la misma manera que las imágenes".[6] A menudo miramos algo y prestamos oídos a un sonido proveniente del exterior, o bien estamos demasiado abstraídos para percibir los sonidos que alcanzan a nuestro oído: por estas razones un continuo sincronismo —lejos de ser realista— producirá un efecto antinatural.

Pero es evidente que el sonido no siempre es un simple complemento de la imagen y el montaje permite los usos más audaces, en especial a través del asincronismo, tan caro a Pudovkin. Es posible conseguir efectos sonoros que tengan valor

[6] René Clair, *Réflexion faite*, págs. 145-146.

simbólico, y mediante los dos modos que ya hemos definido: la metáfora y el símbolo propiamente dicho.

La metáfora consiste en hacer un paralelo (dentro de una misma imagen o en la reunión de dos imágenes) entre un contenido visual y un elemento sonoro, en que el segundo está destinado a señalar el significado del primero mediante el valor *gráfico* y *simbólico* que posee en cierto modo, el sonido interviene como contrapunto más o menos directo con la imagen: por ejemplo, el aliento entrecortado de un hombre angustiado se relaciona con el resoplido de una locomotora (*Extasis*) mientras que la salida de vapor de otra locomotora acompaña la exuberancia ruidosa de soldados que van al frente (*Okraina*) o la alegría de los muchachos el día de la inauguración de la vía férrea que ellos construyeron (*El camino de la vida*); unas gaviotas chillonas parecen burlarse del chico que pescó los peces que acaban de comerse (*El ritmo de la ciudad*).

El uso irrealista del sonido (es decir, en asincronismo con la imagen) determina otro tipo de metáforas mucho más originales. En *Mascarade* [*Mascarada*] los relinchos se superponen a la imagen de burgueses riéndose, los alaridos de las ocas al grito de unas muchachas, los gruñidos de cerdos al de tres borrachos desplomados, y los cacareos de gallinas a una chicas de *music hall* que charlotean; en *Miracolo a Milano* [*Milagro en Milán*], las palabras de dos capitalistas que discuten sobre la propiedad de un terreno poco a poco se transforman en ladridos; en *El millón*, René Clair superpone a un tumulto de hombres que se pelean por una chaqueta los silbatos de un imaginario partido de rugby; un efecto cómico análogo se verifica en *Idylle à la plage* [*Idilio en la playa*] donde la imagen de un hombre que salta de hoyo en hoyo para acercarse a su amiga sin ser visto por la madre de ésta está sonorizada mediante descargas de fusilería y explosiones: por desgracia, la madre advierte su presencia y le lanza una mirada fulminante... intensificada por una ráfaga de ametralladora. En un cortometraje cómico de Michel Gast, *Les frères Brothers en week-end* [*Los hermanos Brothers en el fin de semana*], en momentos en que un hombre toca la campanilla de una casa se oye el ruido de una cisternilla.

Veamos ahora un ejemplo en que, dado el carácter atildado de la comparación, ya nos acercamos al símbolo: en *Farrebique*, durante la escena de la muerte del abuelo, se oye el ruido de un árbol derribado por unos leñadores.

Los *símbolos* presentan más interés desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. Denomino "símbolo", por analogía con el símbolo visual, a cualquier fenómeno sonoro que sin ponerse en competencia significante con la imagen tiende a adquirir, más allá de sus apariencias realistas e inmediatamente expresivas, un valor mucho más amplio y profundo. En el momento de la ejecución de los ferroviarios de *La batalla del riel*, los silbidos de las locomotoras gritan su ira y su odio vengativo en los oídos del enemigo; en *Ana Karerina*, el sonido chillón y punzante del martillo de un perito se ensaña con el dolor de la protagonista; el silbido del expreso que atraviesa la estación desempeña un papel semejante respecto de la desesperación de Laura (*Breve encuentro*), mientras que los chirridos y los golpes de un carruaje parecen subrayar la incomodidad de dos amantes obligados a esconderse en el hotel de un sórdido suburbio (*Cronaca di un amore* [*Crónica de un amor*]). Cuando el protagonista de *En los muelles* le confiesa a la jovencita que fue él quien hizo caer a su hermano en la emboscada que le costó la vida, la sirena de un remolcador se pone a sonar cerca (el espectador no oye lo que hablan); entonces Edie se toma la cabeza entre la manos y estalla nerviosamente en sollozos, y su gesto se explica a la vez mediante el estrépito ensordecedor de la sirena y el horror de la revelación; el primero es, evidentemente, sólo el contrapunto de la segunda, en una interpretación de desacostumbrado poder dramático. En *Las puertas de la noche*, la Obertura de *Egmont* que se escucha por radio mientras él cuenta sus "desdichas" resalta la impudicia grandilocuente del burgués colaboracionista; una función similar de la música ruido vemos en *Roma, ciudad abierta*, en donde una melodía de jazz aviva de un modo casi inhumano el dolor del hombre que acaba de ver cómo matan a su amada.

Por último veremo algunos usos "irrealistas" del sonido con efecto subjetivo o (y) simbólico: en *Un grand amour de Beethoven* [*Un gran amor de Beethoven*], un silbido punzante materializa la sordera incipiente del compositor pero cuando un niñito aparece en la imagen ya no se oye el silbido, con lo cual Gance nos da a entender que ese ruido es una sensación puramente *subjetiva* del compositor; más tarde, unas imágenes ruidosas (molino, lavanderas, campanas) son mudas porque las ve Beethoven sordo.

En *Ciudadano Kane*, la lámpara de la escena, que se apaga en un desgarrador *decrescendo*, expresa el abatimiento de Susan, incapaz de soportar por más tiempo la vida de cantante fracasada que le impone su marido; en *Okraina*, a la imagen del cadáver de Nicolás fusilado en el frente por actividad revolucionaria se superpone el canto de una tropa de bolcheviques que desfilan victoriosamente en una ciudad de la retaguardia; el mismo efecto vemos en *La bestia humana*: cuando el jefe de la estación descubre el cadáver de su esposa, asesinada, aunque la disposición de los lugares respectivos no lo suele permitir, se escucha la canción "Le petit coeur de Ninon", interpretada por un artista en el salón de baile; constituye un comentario irónico del horrible destino de la joven mujer.

## La música

La música constituye, de lejos, el aporte más interesante del cine hablado. Sin embargo, ya se habían escrito partituras para películas del período mudo: Saint Saëns compuso una para *L'assassinat du duc de Guise* [*El asesinato del duque de Guisa*]; Ildebrando Pizetti lo hizo para *Cabiria*; Henri Rabaud, para *Le miracle des loups* [*El milagro de los lobos*]; Eric Saite, para *Entreacto*, y Arthur Honneger para *La roue* [*La rueda*].[7] Pero se trataba en esos casos de música compuesta para acompañar películas y no de música de película en el sentido estricto del término; el principio de la rigurosa correspondencia imagen-sonido aún no estaba elaborado técnicamente ni se reconocía en sentido estético. Por otra parte, esas partituras escritas en especial para películas son excepcionales. Además podemos pensar que los realizadores más exigentes y en extremo conscientes de las posibilidades de su arte elaboraban sus películas de modo tal que la adición de un acompañamiento musical fuera inútil, es decir, expresaban a través de la imagen los equivalentes plásticos visuales de lo que la música puede significar en el plano sonoro. Así, los planos de olas que

[7] Esta partitura sirvió de base al movimiento sinfónico *Pacific 231*, compuesto por el autor en 1928.

mueren en la playa, introducidos varias veces en *La noche de San Silvestre* como una especie de leitmotiv plástico, constituyen a las claras un equivalente visual de lo que hubiera podido ser una partitura musical de carácter lírico,[8] es decir, un contrapunto en el drama de las imágenes y, a la vez, la introducción de un elemento psicológico preciso (intención de expresar la grandeza y la universalidad de ese drama humano, o incluso significar la impasibilidad de la naturaleza ante las pasiones humanas). Lo cierto es que la imagen del mar introduce un elemento visual que tiene un preciso e inmediato significado y que su presencia le plantea al espectador un problema de desciframiento intelectual, mientras que la música influye sólo en los sentidos como factor de aumento y profundización de la sensibilidad.

En la época del cine mudo, cada sala disponía de un pianista o de una orquesta, encargados de acompañar las imágenes con efluvios sonoros de acuerdo con una partitura compuesta especialmente o con indicaciones proporcionadas, a veces de un modo muy preciso, por la empresa productora. Desde comienzos del cine hablado continuó sucediendo lo mismo, pero ya sin el recurso instrumental. Elmer Rice ha descrito con ingenio esa fiebre musical: "El aire se llenaba de sonidos melodiosos —se saturaba, podría decir—; a nuestro alrededor navegaban grandes ondas y dulces armonías. La música nos envolvía y nos rodeaba. Podíamos palparla, casi verla, por lo dominante de su ritmo. Imagínese el lector en cada momento de su vida, en estado de vigilia o de sueño, mecido por una música que lo envuelve como un vestido suave. Parecería un estupefaciente, una intoxicación crónica, una ebriedad continua; es algo irresistible y funesto; hasta el cerebro más equilibrado y el organismo más robusto se agotarían".[9] Las imágenes estaban revestidas con paráfrasis musicales cuya índole e intención han definido Adorno y Brecht: "El rugido del león de la Metro Goldwyn Mayer revela el secreto de cualquier música para cine: el sentimiento de triunfo de que el cine existe e incluso de que la música de cine también existe. Parece que la música le insuflara al espectador, por anticipa-

[8] "A menudo la música me coge como un mar" (Baudelaire).
[9] *Voyage à Purilia*, págs. 27-28.

do, el entusiasmo en que la película debería sumergirlo".[10] Y Bresson ha señalado: "¡Cuántos films remendados con música! A una película la inundan con música. No se puede ver que no hay nada en esas imágenes".[11]

Es lamentable, pues, que los realizadores desconozan demasiado el valor dramático del silencio y piensen nada más que en anegar sus películas con oleadas de elocuencia sonora. De todos modos, el músico de cine es, desde el cine hablado, un personaje relevante: junto con el director de fotografía es el principal creador de la plástica cinematográfica. Compositores tales como Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma y Georges Delerue en Francia, y Hanns Eisler, Kurt Weill, Nino Rota y Giovanni Fusco (entre otros) en otros países han sabido cómo escapar del peligro que acabo de señalar y han hecho de la música de películas un género autónomo y perfectamente válido en el plano artístico.

No podemos decir que se ha hecho demasiado hincapié en el carácter íntegramente irrealista del mundo cinematográfico, en cuanto a la música. En oposición al mundo real, "contiene perpetuamente una música que constituye, en un plano atmosférico, una dimensión *sui generis* y que en todo momento lo enriquece, lo comenta, a veces lo corrige y hasta lo dirige: en todo caso estructura su duración".[12] La música es, pues, un elemento singularmente específico del arte cinematográfico, y no resulta asombroso que desempeñe un papel muy importante y a veces pernicioso: "En ciertos casos, el significado 'literal' de las imágenes es en extremo tenue. La sensación se hace 'musical', hasta el punto que, cuando la música realmente la acompaña, la imagen toma de la música lo mejor de su expresión o más bien de su sugestión. Entonces la imaginación vuela y, desde el punto de vista de la lengua, el signo se pierde".[13] Existe el peligro real de que la imagen sea suplantada por la música y, por eso, se vea debilitada como sucede también con el diálogo. Resulta paradójico que en un arte sustancialmente realista, que dispone de un medio expresivo nada ambiguo co-

[10] *Musique de cinéma*, págs. 68-69.
[11] *Op. cit.*, pág. 137.
[12] E. Souriau, *L'univers filmique*, pág. 24.
[13] G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes...*, pág. 130.

mo la imagen, los realizadores sientan tan a menudo la necesidad de que la música también narre la acción: de este modo la reducen a un papel de paráfrasis literal, de pleonasmo permanente.[14] "Tal proceder —escribe Maurice Jaubert— demuestra un total desconocimiento de la esencia misma de la música. Esta se desarrolla de una manera *continua*, según un ritmo organizado en el tiempo. Al constreñirla a seguir servilmente hechos o acciones que ya son *discontinuos*, no obedecen a un ritmo determinado sino a reacciones fisiológicas y psicológicas, se destruye su esencia en tanto música para reducirla a su elemento primario e inorgánico: el sonido."[15] Es evidente que la música debe dar la espalda a cualquier acompañamiento servil de la imagen y, muy por el contrario, en una concepción global de su función, tratar de "explicitar acabadamente las implicaciones psicológicas y auténticamente fundamentales de ciertas 'situaciones' dramáticas".[16]

Llegamos así a una primera concepción de la música para cine, "sintética", diría, y dirigida a "centrar la atención del espectador-oyente en la situación *como totalidad*".[17] La aserción de Pudovkin según la cual "el asincronismo es el primer principio del cine sonoro" podría servirle de epígrafe. El realizador cita al respecto el ejemplo de su película *El desertor*, para la cual el compositor Chaporín escribió una partitura que intentaba evitar todo tipo de paráfrasis visual: al tener que ilustrar la secuencia final en que se ve a una manifestación obrera, primero aplastada por la policía y luego victoriosa, tumbando las barreras, el compositor no escribió en primer lu-

[14] "El acompañamiento musical empleado con tanta frecuencia en las películas no es sino una repetición del diálogo... Más bien me inclinaría hacia el contrapunto, en materia de acompañamiento de películas. Me parece que con las palabras 'Te quiero' habría que poner una música que expresara: 'Me importa un comino'. Todo lo que rodea estas palabras debería estar compuesto de elementos contrarios; sería más eficaz" (Jean Renoir, en *Cinéma 55*, nº 2, pág. 34).

"La música raras veces se funde con la imagen; la mayor parte de las veces sólo sirve para adormecer al espectador e impedirle que aprecie con claridad lo que ve. Pensándolo bien, más bien me opongo al 'comentario musical', por lo menos en su forma actual. Tiene algo arcaico, rancio." (Antonioni, en *Cahiers du cinéma*, nº 112, octubre de 1960).

[15] *Esprit*, 1º de abril de 1936.

[16] Hanns Eisler, en *Critique*, nº 37, junio de 1949.

[17] Hanns Eisler, *id.*

gar un acompañamiento trágico y luego triunfal sino que a lo largo de toda la secuencia elaboró un tema que expresaba el ánimo resuelto y la calma certeza de la victoria. "¿Cuál es aquí el papel de la música?, dice Pudovkin. Así como la imagen es una percepción objetiva de acontecimientos, la música expresa la apreciación subjetiva de esa objetividad. El sonido le recuerda al espectador que a cada derrota el espíritu combativo no hace más que recibir un nuevo impulso para la lucha por la victoria final."[18]

Partiendo de los mismos principios formulados en el común manifiesto, Eisenstein no obstante llegó a una concepción diferente, más bien *analítica*, del papel de la música para cine. Su famosa teoría del "contrapunto audiovisual", en efecto, se basa en la creencia de la necesidad de una concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales. Para él, el desglose-música debe preceder al desglose-imagen y servirle como esquema dinámico. Durante el rodaje de *Alejandro Nevsky*, sólo fijó definitivamente el montaje cuando Prokofiev terminó su partitura; quiso que la línea melódica fuese estrictamente paralela a las líneas de fuerza plástica de la imagen: por ejemplo, a la pendiente abrupta de una roca corresponde un descenso de la melodía de lo agudo hacia lo grave. Hay que reconocer, no obstante, que esta concordancia es sólo formal, pues el descenso de la melodía se produce *en el tiempo*, mientras que el declive de la roca es totalmente estático. Sólo se observa el paralelismo en la partitura,[19] y el oyente no puede tener conciencia alguna de ello sino que esta concordancia se inscribe en la idea de *montaje vertical* por la cual Eisenstein definió la relación imagen-sonido, basada en el cotejo armónico de las líneas instrumentales entre la partitura y lo que llama otro *alcance*, el de las "imágenes visuales que se suceden, y que corresponden al movimiento de la música, y viceversa".[20]

Hay que señalar también que si bien la partitura está estrechamente sometida a la imagen en el plano rítmico puro,

[18] *On film technique*, págs. 192-193.

[19] Véanse los gráficos publicados como anexo en *The film sense* y la argumentación de Eisenstein sobre este punto en *Le film: sa forme/son sens*, págs. 318 y sigs.

[20] *Op. cit.*, pág. 256.

manifiesta una total libertad desde el punto de vista dramático: sean cuales fueren sus diferencias, ambas posturas participan, en resumen, de una misma concepción general de la música para cine: la que se puede llamar *música ambiente* por oposición a la *música paráfrasis*.

Pero antes de llegar al fondo del asunto es indispensable definir e ilustrar una cantidad determinada de usos posibles de la música en un nivel elemental, es decir, en el acompañamiento de efectos, de escenas o de secuencias precisos y limitados en el desarrollo de una película. Puede llegar a desempeñar varias funciones:

A. *Función rítmica*:

—*Reemplazo de un ruido real* (el desplazamiento de las flechas durante la batalla de Nevsky; el ruido de los aviones en vuelo en *Aerograd*; el fragor de la tormenta en *Au bord de la mer bleue* [*A orillas del mar azul*]; la explosión de la bomba atómica en *Los niños de Hiroshima*) o virtual: en *Trois télégrammes* [*Tres telegramas*]; el jefe de bomberos ve pasar la autobomba y al no entender la típica señal que la acompaña se cree víctima de una alucinación; entonces la música hace un muy discreto "pin–pon"; en *Los mejores años de nuestra vida*, el ex aviador revive los recuerdos de la guerra en la carcaza de una fortaleza volante; un vibrar de violines sugiere el arranque sucesivo de cuatro motores, que la cámara va descubriendo de a uno en una panorámica.

—*Sublimación de un ruido o de un grito*: quiero decir que un ruido o un grito se convierten de a poco en música; se suele oír, por ejemplo, que el ruido del viento o del mar cambian por una frase musical que pretende ser lírica.[21] Pero la música también tiene a menudo la misión de reemplazar un grito cuya violencia obliga a evitar: he citado el caso de los gritos de una parturienta, sublimados con una frase musical desgarradora (*Mis universidades*, *Arco iris*); vemos el efecto análogo en *Le grand citoyen* [*El gran ciudadano*], en donde el grito de una mujer que descubre un cadáver se reemplaza con un tema clamoroso y trágico.

—*Resalto de un movimiento o de un ritmo visual o sonoro*: puede haber un simple movimiento material (en *La ciu-*

[21] Aun en los films realistas, los ruidos (de la calle, por ejemplo) se pueden suprimir en beneficio de una partitura musical (*Un ascensor para el cadalso*).

*dad desnuda*, la caída del pistolero desde lo alto de una de las torres de un puente de Nueva York se acompaña con un decrescendo terminado con un golpe de bombo) o un ritmo; el trote cadencioso del caballo del coche de punto que lleva a Juliette hasta el castillo de Barba Azul quedó señalado hábilmente con un tema alegre de Kosma (*Juliette ou la clé des songes* [*Julieta o La clave de los sueños*]); en la secuencia final de *Las puertas de la noche*, la música acompaña en un contrapunto trágico el crujir de las suelas de Guy, que se dirige hacia la muerte, caminando por la vía férrea; la música subraya con su martilleo regular los intensos y vigorosos esfuerzos de *El hombre de Arán*, mientras rompe piedras. Puede suceder que la música valorice el ritmo del montaje: en *La belle équipe* [*Un buen equipo*], unos acordes enlazados subrayan con solemnidad la sucesión de diversos planos fijos que muestran la vajilla y los víveres preparados para la iniciación del ventorrillo.

En todos estos ejemplos hay contrapunto entre música e imagen en el plano cinético y en el rítmico, y correspondencia métrica exacta entre el ritmo visual y el sonoro. El papel que desempeña la música en estos casos es muy apropiado (al igual que la imagen cinematográfica, es un movimiento en el tiempo) pero es bastante limitado y, de todos modos, bastante poco fecundo.

B. *Función dramática*:

En este caso, la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la *tonalidad humana* del episodio. Esta concepción de su papel es, claro está, la más extendida: por eso me limitaré a dar aquí elementos precisos y concretos de su acción.

Al crear la *atmósfera* y recalcar las peripecias, la música puede dar apoyo a una acción o dos acciones paralelas dándoles a cada una una coloración peculiar: en *Alejandro Nevsky*, el tema de los rusos (alegre y triunfal) y el de los teutones (pesado y grotesco) se desarrollan en forma alternada y terminan interfiriendo en el momento del choque de los dos ejércitos; puede poner de relieve la dominante psicológica desempeñando una función metafórica: una melodía de vals acompaña los movimientos de un policía de tránsito (*El desertor*); una espe-

cie de tronido expresa la ira del pueblo a la llegada de los teutones prisioneros (*Alejandro Nevsky*); un aire irónico acompaña la caminata renqueante de un individuo (*A orillas del mar azul*); un tema triunfal resuena mientras el héroe atraviesa la gigantesca y febril obra en construcción de una presa (*Iván el terrible*); un repique de tambores acompaña las entradas de una mujer autoritaria y desabrida (*Monsieur Ripois* [*El señor Ripois*]); por último, puede intervenir como *leitmotiv* simbólico evocando la presencia, en un personaje, de un idea fija o de una obsesión: la investigación científica *The man in the white suit* (*El hombre vestido de blanco*), la bebida (*El perdido fin de semana*), el dinero (*No toquéis el parné*), el homicidio (*La sombra de una duda*, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*), la droga (*El hombre del brazo de oro*), la obsesión sexual (*El bruto*), la locura (*Hechizado*). Y el *leitmotiv* puede tener una función obsesiva por su repetición (*El tercer hombre*, *La isla desnuda*).

C. *Función lírica*:

La música puede contribuir también a reforzar con vigor la importancia y la densidad dramática de un momento o de un acto dándole una dimensión lírica que es específicamente apropiada para generar: la apertura de una ventana al sol y la felicidad (*Extasis*, *El oro de Nápoles*), el descubrimiento de una pecera de peces rojos iluminado y que simboliza también la felicidad (*Okasän*), el descubrimiento, por una niñita, de su madre muerta (*Il était une petite fille* [*Había una niñita*], el remozamiento de Fausto (*Margarita de la noche*).

Acabamos de ver ejemplos musicales referidos a momentos precisos y limitados de una acción. Pero es evidente que la inmensa mayoría de las partituras de películas se concibe como un acompañamiento permanente y servil, animado de pretensiones dramáticas o líricas: es lo que llamo *música parásfrasis*, que termina por crear una repetición sonora e incesante de la línea dramática visual y constituye un pleonasmo.[22]

El cine norteamericano nos ha habituado a los diluvios musicales en que el acompañamiento manifiesta tal servilismo que casi se podría seguir la película con los ojos cerrados: Ri-

[22] Jean Cocteau lo ha definido como una "música de muebles".

chard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin o Max Steiner son especialistas en la materia.

Parece que la música no debería actuar sino *como totalidad* y no limitarse a duplicar o amplificar los efectos visuales: es lo que llamo *música ambiente*. Debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuanto que se oiga pero no se escuche) en la creación de la tonalidad general, estética y dramática de la obra. "No venimos al cine para escuchar música. Le pedimos a ésta que profundice en nosotros la impresión visual. No le pedimos que nos 'explique' las imágenes sino que añada una resonancia de índole específicamente diferente... No le pedimos que sea 'expresiva' y que agregue su sentimiento al de los personajes o al del realizador sino que sea 'decorativa' y una su propio arabesco con el que nos propone la pantalla... La música, así como el encuadre, el montaje, el decorado y la dirección, debe contribuir —por su parte— a clarificar y hacer lógica y cierta la buena historia que ha de ser toda película. Tanto mejor si con discreción le añade una poesía suplementaria: la suya propia".[23] Aquí, pues, la música trata de producir una sensación global sin parafrasear la imagen: actúa mediante su tonalidad (mayor o menor), su ritmo (alegre o moderado), su melodía (jovial o grave). Según esta segunda concepción, infinitamente más exacta y fecunda, del papel de la música, los logros son variados y múltiples.

Señalemos primero el recurso a *obras ya compuestas*. Entre muchos otros ejemplos citaré el uso que hace Melville, en *Los niños rebeldes,* de conciertos de Bach o de Vivaldi, obras que otorgaban una dimensión sonora admirablemente adecuada al áspero y despojado drama de Cocteau. Confrontadas con las imágenes de *Le carrosse d'or* [*La carroza de oro*], las mismas sonoridades metálicas e intelectuales de Vivaldi conferían esta vez un tono de suma ligereza a una historia en que la crueldad rivaliza con la ironía. Recordemos que Renoir ya había recurrido a los clásicos para el acompañamiento de *La regla del juego* y que, también allí, el éxito había sido total. En este caso volvemos a ver la aplicación de los principios psicológicos ya definidos respecto de las metáforas: la imagen y la

[23] Maurice Jaubert, art. cit., págs. 117-119.

música, al influirse mutuamente de un modo difícil de definir *a priori*, toman una tonalidad especial que surge de su yuxtaposición, lo que explica que las partituras de Vivaldi puedan adquirir coloraciones tan variadas. Asimismo, la *Cuarta Sinfonía* de Brahms (*Tierra sin pan*), la *Tercera* y la *Quinta* de Mahler (*Morte a Venezia* [*Muerte en Venecia*]) y la *Séptima* de Bruckner (*Senso*) añaden su dosis de tragedia a la grandeza de las imágenes mientras que las partituras de Mendelssohn, de Wagner y de Schubert, confrontadas en un contraste simbólico con la terrible sátira de *La edad de oro* agregan a la violencia corrosiva de las imágenes la grandilocuencia de una pompa irrisoria. Pero parece que el privilegio de la "disponibilidad" absoluta estuviera reservada a la música clásica por ser poco lírica, poco marcada con una tonalidad precisa o cargada, poco "comprometida" en la efusión de los sentimientos y, por eso, dotada de una cualidad eminentemente deseable para el cine: la discreción dramática y la neutralidad afectiva.[24]

El empleo del *jazz*, muy de moda desde hace unos años, y rápidamente convertido en tópico, en cierto modo se acerca al de los clásicos, en la medida en que el jazz adquiere la depuración y la objetividad de Bach: quiero hablar del *cool* de los compositores modernos, pues el *hot* está sobrecargado de color y afectividad como para poder cumplir la misma función. Sin embargo no olvidemos que habría que atribuirle el mérito de entender el primero el vigor evocador del jazz, a Jean Painlevé: en sus documentales *Le vampire* [*El vampiro*] y *Assassins d'eau douce* [*Asesinos de agua dulce*] había usado discos de Duke Ellington para crearles a las imágenes violentas un asombroso y salvaje contrapunto.

Luego de los primeros hitos colocados por las partituras de Shorty Rogers para *The wild one* [*Salvaje*] y *El hombre del brazo de oro* en los Estados Unidos, casi a la vez se les debe Vadim (*Sait-on jamais* [*Nunca se sabe*]) y a Malle (*As-*

[24] "El deseo de emplear música ya existente y llamada 'clásica', como música para películas, creo que ha surgido en mí por dos razones. En primer lugar, cierto temor que tengo por el sentimentalismo. Me da un poco de miedo, y es evidente que los músicos clásicos nos dan un ejemplo de pudor en la expresión, y que me ayuda enormemente..." (Jean Renoir, en *Cinéma 55*, nº 2, pág. 34).

*censor para el cadalso*) el uso racional e inteligente del jazz moderno como contrapunto permanente de una acción visual. Las improvisaciones de John Lewis y de su Modern Jazz Quartet para *Nunca se sabe*, las de Miles Davis para *Ascensor para el cadalso*, las de Art Blakey y sus Jazz Messengers para *Les liaisons dangereuses* [*Las relaciones peligrosas*], y de Martial Solal para *Sin aliento* han dado al jazz sus cartas de nobleza en materia de acompañamiento musical de películas.

El recurso a los *clásicos* y al *jazz* depende de lo que llamo *música ambiente*, que no se limita, claro está, a estos dos aspectos. La música así empleada se limita a crear una especie de entorno sonoro, de atmósfera afectiva, e interviene como *contrapunto* libre e independiente de la *tonalidad* psicológica y moral (angustia, violencia, hastío, esperanza, exaltación, etcétera) de la película considerada en su *totalidad* y no en cada una de sus peripecias.

La partitura de Hanns Eisler para *Nuevas tierras* (versión sonora de *Zuiderzee*) fue el primer y clamoroso logro en este enfoque: influyendo sobre todo por su valor rítmico, decuplica el dinamismo del montaje y exalta el trabajo humano hasta la epopeya.[25] Casi al mismo tiempo, Maurice Jaubert escribía la maravillosa música de *L'atalante* [*El atlante*] con el cual contribuía a darles a las imágenes de Jean Vigo su inolvidable dimensión insólita y poética, antes de volver a hacerse ilustre en *El muelle de las brumas* y *Amanece*. La música de Prokofiev para *Alejandro Nevsky* marca también una etapa importante. Hay que señalar después algunas partituras notables que en una época tuvieron peso: las de Jean Grémillon (compositor y realizador) de *Le six juin à l'aube* [*El seis de junio al amanecer*]; de Jean Jacques Grunenwald para *Diario de un cura rural*; las de Nino Rota para *Los inútiles*, las de Alain Romans para *Les vacances de M. Hulot* [*Las vacaciones del señor Hulot*], y las de Jean Wiener para *No toquéis el parné*. Recordemos que Hanns Eisler ha vuelto a las pantallas de un modo sensacional con la música de *Noche y niebla*: el carácter a la vez vivaracho y glacial de su música aviva —hasta hacerla físicamente dolorosa— la atrocidad de las imágenes.

[25] La partitura de Kurt Weil para *La ópera de tres centavos* de Brecht, vuelta a utilizarse en la versión cinematográfica, había abierto la brecha.

Pero la mayor revelación-revolución en este campo se debe al compositor italiano Giovanni Fusco, autor de la música de varias películas de Antonioni y de la de *Hiroshima mi amor*.

Giovanni Fusco rechaza sistemáticamente cualquier misión o acomodo dramatizador de la música: sólo la hace intervenir en los momentos más importantes de la película (que no siempre son los más cruciales de la acción aparente sino los más decisivos en la evolución psicológica de los personajes) como una especie de fondo sonoro muy limitado en su duración,[26] muy desdibujado por su volumen, y rechaza cualquier facilidad melódica y absolutamente neutra en el plano sentimental: parece que su papel es sólo el de dilatar el complejo espacio-duración y añadirle a la imagen un elemento de orden sensorial[27] pero que depende más del intelecto que de la afectividad.

La partitura suele intervenir en la forma de un solo instrumental (piano, saxofón) y ser extremadamente discreta; su rechazo a todo tipo de paráfrasis servil de la acción corresponde a un intento de *desdramatización* de la música para cine:[28] actúa como totalidad afectiva, en una especie de estado secundario que se dirige más bien al subconsciente.

En *Hiroshima mi amor*, la música ocupa un lugar cuantitativamente más importante pero desempeña un papel análogo al intervenir, antes que nada, por su pura belleza. Se podría decir que al evitar seguir los rodeos de la acción y señalar su tonalidad sentimental, en cierto modo toma distancia respecto

[26] En las películas de Antonioni, la partitura apenas dura más de diez o quince minutos.

[27] En la medida en que lo *estético* —según hemos visto— dependa de la *sensación*. Además, las muy profundas relaciones que unen la música con el cine fueron confirmadas por todos los estetas: "El cine, escribió Roland Manuel respecto de Grémillon, es el punto de encuentro de la plástica, en sentido propio, y de la música, en sentido amplio". Y agrega: "La música, aun siendo un lenguaje, sólo habla su propio lenguaje".

Señalemos ahora los efectos líricos producidos por las *canciones* (cuando son de gran calidad: las de Brecht y Kurt Weil en *La ópera de tres centavos*, o de Prévert y Kosma en *Aubervilliers*), por los *coros* (*Alejandro Nevsky*, el final de *Remolques* y de *El cuadragésimo primero*), o por *versos* dichos *recto tono*, en un ritmo rápido y entrecortado, que los asemeja a una melodía (*Correo nocturno*).

[28] Así como la música de Debussy es *desdramatizada* respecto de la de Wagner.

del realismo natural de la imagen, tal como lo hacen los diálogos líricos de Marguerite Duras respecto del realismo obligado de las palabras habituales: en este caso tal vez haya, de parte del realizador, deseos de dejar a cada uno de esos tres elementos fundamentales del film su propia autonomía y su eficacia específica; quizá de ahí provenga el excepcional poder mágico de la obra.[29] Para algunas de sus películas (*India song* [*Un canto a la India*], *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [*Su nombre de Venecia, un desierto en Calcuta*], etcétera), Marguerite Duras halló en Carlos d'Alesio a un compositor cuya música refinada y expresiva brinda mucho a su música personal.

Las mismas observaciones pueden ser válidas para la música de algunas películas japonesas, aun cuando nuestro conocimiento demasiado limitado de la música y del cine japoneses casi no nos permita precisar una originalidad o una anterioridad indiscutibles: sea como fuere, la música de Fumio Hayasaka para *Ugetsu monogatari* [*Los cuentos de la luna vaga*], por ejemplo, se asemeja mucho a las de Fusco en su concepción.[30]

## El punto de escucha

La representación de la percepción del sonido por los personajes depende de lo que se llama *punto de escucha* (por analogía con el *punto de vista*). En principio, en nombre del realismo de la representación audiovisual hay una coincidencia entre el punto de escucha y el punto de vista, en los personajes y también en el espectador. Pero puede ocurrir que éste oiga el sonido a través del punto de escucha de un personaje: de manera *subjetiva* (en el citado ejemplo de *Breve encuentro*) o de manera *objetiva* (ejemplo de *La bestia humana*), o incluso que un punto de escucha se le manifieste *sordo* (las terceras personas no oyen las palabras del fantasma en *La aventura de la señora Muir*); también puede suceder que el espectador oiga los sonidos

[29] Véase Henri Colpi, *La musique d'Hiroshima*, en *Cahiers du cinéma* nº 103, enero de 1960.

[30] A partir de la década de 1930 (las películas de Mizoguchi lo atestiguan) el cine japonés parece haber practicado una concepción muy "moderna" de la música para películas (partitura poco abundante que no parafraseaba la acción visual).

antes que los personajes (el clarín de la caballería salvadora en las películas del Oeste, por ejemplo), como si debiera conocer la razón por la cual la imagen le muestra a esos personajes prestando oídos de repente y expresando sus sentimientos, lo que constituye una de las ingenuas convenciones perceptivas a las que los cineastas se creen obligados.

Pues casi siempre a partir de la imagen el sonido adquiere su valor dramático o a través de la representación de sus efectos en el rostro o la conducta de los personajes que lo oyen. Michel Chion tiene razón en señalar cuando escribe que "uno se engaña al considerar que el sonido es más 'autónomo' cuando está fuera del campo" y que, por el contrario, "la imagen es lo que le da y le saca a gusto todo su impacto".[31] Pero si el sonido suele aparecer como el pariente pobre de la imagen, no es sólo por esa razón sino también porque, respecto del realismo natural de la imagen, él pregona su irrealismo, caricaturescamente señalado por las técnicas de posincronización y de doblaje, que suelen conducir a darle al actor una voz distinta de la propia (sabemos que Renoir consideraba el doblaje "como una monstruosidad, como una especie de desafío a las leyes humanas y divinas") y a suprimir la perspectiva sonora original. De allí la necesidad, manifestada por el *cine directo*, de restituir la verdad del espacio sonoro en concordancia con la del espacio visual a través de la coincidencia exacta (el micrófono fijado a la cámara) entre el punto de escucha y el punto de vista del espectador.

[31] *Le son au cinéma*, pág. 56.

# 8

# El montaje

Con el estudio del montaje llegamos al centro de nuestro interés. En efecto, es cierto que el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y que una definición del cine no puede excluir la palabra "montaje". Digamos rápidamente que *el montaje es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración.*

Antes de continuar quisiera establecer una importante distinción que, además de su interés estético, tendrá la ventaja de permitirme analizar la situación dentro del plano histórico: se trata de diferenciar el *montaje narrativo* del *montaje expresivo*. Llamo "montaje narrativo" al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador). En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entones deja de ser un medio para convertirse en fin: lejos de tener por objeto ideal desdibujarse ante la continuidad facilitando al máximo las relaciones más elásticas de un plano a otro, por el contrario, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vívida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de

los planos. El tipo más famoso de montaje expresivo es el *montaje de atracciones*, cuyo mecanismo ya he estudiado en el capítulo de las metáforas y que volveré a tratar.

El montaje narrativo se puede reducir al mínimo: en *Rope* [*La cuerda*], Hitchcock llevó la simplificación del montaje a un grado insuperable, puesto que el film sólo contiene *una toma por rollo* e incluso, desde el punto de vista del espectador, una sola toma en toda la película: los empalmes de rollos resultan casi invisibles, dado que se verifican sobre fondo oscuro (la espalda de un personaje, un cofre, una pared). Una película "normal" incluye de 500 a 700 tomas. *Antoine et Antoinette*, con sus 1.250 tomas, constituye una excepción bastante notoria, mientras que, al contrario, *Los Vitelloni* o *Las vacaciones del señor Hulot*, caracterizados por la lentitud (buscada) del ritmo, no cuentan con más de 400 tomas aproximadamente. *Obsesión* y *La regla del juego*, con una duración de 2 h 15 m y 2 horas, respectivamente, cuentan con menos de 350 tomas.[1]

A fines del período mudo y a comienzos del hablado, el frenesí por el montaje expresivo llegaba a veces al delirio: películas tales como [*La revuelta de los pescadores*] y *Un vestigio del imperio* sin duda alguna contienen más de 2.000 tomas, y *El desertor* con 3.000, si confiamos en Jay Leyda. Estas películas son típicas de la gran época del *montaje impresionista*: el realizador trataba de hacerle sentir al espectador impresiones penetrantes recurriendo al montaje ultrarrápido; hoy este tipo de montaje casi ha desaparecido, pues estaba estrechamente ligado con la estética del mudo.[2]

[1] La evolución reciente de cierto cine de *autor* se caracteriza por el recurso sistemático al plano secuencia, a menudo vinculado con la gran extensión del film: cito *Souvenirs d'en France* [*Recuerdos de Francia*] (André Téchiné), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1980 Bruxelles* (Chantal Akerman), *Al filo del tiempo* (Wim Wenders). Esta evolución fue preparada por las investigaciones de ciertos representantes del *underground*, en especial Andy Warhol y Michael Snow, que desde hace unos quince años realizan películas a menudo muy largas (hasta seis u ocho horas, respecto de Warhol) y que incluyen pocos planos (hasta uno solo), y siempre fijos.

[2] Quizá sea conveniente precisar que no todos los films de esa época se entregaban a la estética del montaje; con la vanguardia francesa, el cine soviético fue prácticamente el único en llevar el montaje hasta el paroxismo: ni el cine alemán, ni el sueco, ni el norteamericano se dieron a este estilo.

En la mayoría de los casos, un montaje *normal* puede considerarse ante todo *narrativo*; en cambio, un montaje muy rápido o muy lento es más bien un montaje expresivo, pues el ritmo del montaje cumple entonces una función directamente psicológica, según veremos más adelante. Pero es evidente que no hay una división clara entre ambos tipos de montaje: hay efectos de montaje que incluso son narrativos y sin embargo poseen un valor expresivo: tal es el caso de los ejemplos que se han tomado en los capítulos sobre los enlaces y las metáforas. En el presente capítulo trataremos sobre el *montaje narrativo*, es decir, el montaje desde el punto de vista del film en su totalidad (o en sus secuencias).

Es indispensable proceder a una reseña histórica de la aparición y de la evolución del montaje. Ya he estudiado las etapas de la liberación de la cámara; ahora bien, la invención y la evolución del montaje están directamente vinculadas con él. Méliès, limitado con el uso de la cámara fija, no entendió la naturaleza del montaje ni sospechó sus posibles aportes. Aun en 1904, en *Le voyage à travers l'impossible* [*Viaje por lo imposible*], comete graves errores de montaje, debidos a su enfoque teatral: "Mostraba primero a los pasajeros en el vagón: el tren se detiene, el vagón se vacía por completo. En la escena siguiente, en el andén de la estación, la gente espera el tren: llega, se detiene y los pasajeros de la escena anterior bajan de él".[3] La evolución decisiva se verificó con el inglés George Albert Smith; en películas filmadas en 1900 (*La lupa de la abuela, Visto en un catalejo*) intercala primeros planos justificados por el tema en planos medios o generales: se trata de un montaje propiamente dicho, dado el cambio de *punto de vista*. En el mismo año, su compatriota James Williamson filma *Attack on a China mission* [*Ataque de una misión en la China*], primer ejemplo de un relato propiamente cinematográfico. Escribe Georges Sadoul que es "incomparablemente más evolucionado que ningún film norteamericano o francés de la época. La acción se traslada de un lugar a otro con holgura. [...] La protagonista, en peligro, se precipita al balcón para agitar el pañuelo y, al punto, nos transportamos al exterior de la misión, a una llanura en donde galopa el apuesto oficial que corre en su auxilio. [...] Williamson se valía de un procedimiento inconcebible en teatro y descubría uno de los grandes recursos cinematográficos: la alternancia de las acciones que se desarrollan en forma simultánea en dos sitios alejados".[4] Así se

[3] Sadoul, *Le cinéma*, pág. 148.
[4] *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 180-182.

producía una evolución decisiva: la aplicación de un *relato* basado en una continuidad temporal en espacios diferentes pero contiguos.

También a Williamson, principal representante —junto con Smith— de lo que Sadoul llama "escuela de Brighton", se le debe la primera *película de persecución* (*¡Detened al ladrón!*), que contiene un montaje alternado entre perseguidores y perseguidos. "Y si bien los precursores de Brighton fueron los primeros en establecer las condiciones elementales del montaje, escribe Jean Mitry, al norteamericano Edwin Porter le correspondió haberle dado un *sentido*", en *The life of an american fireman* [*La vida de un bombero norteamericano*] (1902) y en especial *The great train robbery* [*El robo del tren*] (1903), "que se puede considerar la primera película realmente *cinematográfica*"[5] por la fluidez y la coherencia del relato. Desde entonces se descubrió lo fundamental del cine, el *montaje narrativo*, que se opone radicalmente al enlace de la narración en escenas análogas a los cuadros teatrales.

Pero Griffith le proporcionaría al lenguaje cinematográfico el avance decisivo. En 1911, en *The Lonedale operator* [*La operadora de Lonedale*] y en *Los mosqueteros de Pig Alley* aplica con maestría el montaje alterno y emplea toda la gama de planos, incluso los primeros planos de objetos (inserciones) de rostros. "Si bien no fue el inventor del montaje ni del primer plano [...], al menos fue el primero en saber organizarlos y hacer de ellos un *medio de expresión*",[6] señala Mitry. Y Sadoul lo demuestra analizando *Enoch Arden*, en la que Griffith —escribe— "desplegó por primera vez todos los recursos de su estilo. La persecución ya no tenía intervención alguna en esta película, pero el autor mantenía un procedimiento surgido de ella: la yuxtaposición de escenas cortas rodadas en distintos lugares. El vínculo entre estas escenas ya no estaba constituido por su sucesión simultánea en el tiempo ni por el desplazamiento del héroe en el espacio, sino por una comunidad de pensamiento y de acción dramática. De este modo veíamos a Enoch Arden en su isla desierta y a su novia Annie Lee, que lo esperaba, alternarse en la pantalla, en primer plano, en un montaje rápido que reflejaba la angustia de la separación de dos seres que se aman".[7]

[5] *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, págs. 274-275.

[6] *Id.*, pág. 276. Kulechov, cuyo juicio en materia de montaje es indiscutible, escribió: "El primer realizador que utilizó el montaje como elemento de creación cinematográfica fue Griffith... Los norteamericanos de la época de la Primera Guerra Mundial y de los años posteriores (Ince, De Mille, Vidor, Griffith, Chaplin) fueron los mejores cineastas del mundo, y los técnicos y artistas de cine de todos los países aprendieron las bases de su arte en el cine norteamericano" (*Traité de la réalisation cinématographique*, pág. 41).

[7] *Op. cit.*, págs. 555-556.

El segundo paso decisivo fue el descubrimiento del *montaje expresivo*, que incluye el uso de los dos tipos de montaje, y que llamo *montaje alternado* (basado en la simultaneidad temporal de las dos acciones) y *montaje paralelo* (basado en una semejanza simbólica), otro de cuyos ejemplos encontramos en *La conciencia vespertina* del mismo Griffith por la alternancia entre la muchacha que llora la partida del joven a quien ama y el viejo que se lamenta al mismo tiempo por su juventud ida. El montaje expresivo, en que la sucesión de planos ya no está dictada sólo por la necesidad de narrar una historia sino también por la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico, será llevado a su apogeo por los soviéticos en forma de un tercer paso decisivo: el *montaje intelectual* o *ideológico*.

El principal teorizador y practicante de este tipo de montaje es Eisenstein, que aplica al cine (en *La huelga*) el concepto de *atracción* que hereda de su maestro Meyerhold y que puso en ejecución en sus espectáculos de propaganda política para el Prolekult comparándolo con el estilo del caricaturista George Grosz y con los fotomontajes de Rodchenko. Lo definió así: "Cada momento agresivo —es decir, cualquier elemento teatral que provoca en el espectador una presión sensorial o psicológica [...] de modo que le produzca tal o cual emoción conflictiva". El *montaje de atracciones*, escribe, toma su nombre de dos palabras, "una de las cuales proviene de la industria" ("ensambladura de piezas de máquinas") y "la otra del *music hall*" ("entrada de payasos excéntricos"), y su objetivo es una "puesta en escena activa" en lugar del "reflejo estático de un acontecimiento", y "la educación del espectador en el sentido deseado a través de una serie de presiones calculadas sobre su psiquismo". Luego su práctica evolucionó hacia el concepto más amplio de lo que podemos llamar *montaje reflejo*; en 1945 escribió: "Si en esa época hubiese conocido mejor a Pavlov, a eso lo habría llamado *teoría de los estimulantes estéticos*".[8] El ejemplo más sorprendente de montaje de atracciones es la famosa secuencia de *La huelga*, que yuxtapone la matanza de los obreros por el ejército y la escena de degüello de un animal en el matadero; en *Octubre* y en *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo* (pero no en *El acorazado Po-temkin*) se pueden encontrar ejemplos de *montaje reflejo*. Su concepto se vería enriquecido (con la aparición del cine hablado) con los de *contrapunto audiovisual* y *montaje vertical*.

Podemos interrumpir aquí esta reseña del montaje: se ha dicho todo a partir de 1925. Sin embargo precisemos que el frenesí por el

[8] *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 16; *Le film: sa forme/son sens*, págs. 15-17; *Au-delà des étoiles*, págs. 127-130.

montaje llamado "impresionista" de fines del período mudo (por analogía con la técnica de fragmentación en manchas coloreadas de los pintores que llevan el mismo nombre, pero más aun por analogía con la música que intenta producir una viva impresión sensorial) se explica por las razones ya expuestas al tratar los fenómenos sonoros. Esta estética del montaje posee dos profundas razones: la intención de explotar al máximo el montaje rápido, que es el gran descubrimiento de la década de 1920, y, en segundo lugar, la necesidad que tenía la imagen —hemos visto— de compensar la ausencia de la banda sonora y del registro expresivo tan rico que habría de proporcionar unos años después. Prueba de ello es que el cine contemporáneo ha visto desaparecer por completo, por así decir, ese tipo de montaje, que apenas subsiste en el nivel de los enlaces y transiciones y en ciertos procedimientos elípticos.

¿Pero qué es el montaje? ¿A qué necesidad responde? "El montaje por planos sucesivos, escribe J. P. Chartier, corresponde a la percepción corriente por sucesivos movimientos de atención. Así como tenemos la impresión de tener siempre una visión global de lo que se nos presenta porque la inteligencia elabora esa visión con los datos sucesivos de nuestra vista, en un montaje bien hecho la sucesión de los planos pasa inadvertida porque corresponde a movimientos normales de la atención y elabora para el espectador una representación de conjunto que le da la ilusión de la percepción real".[9] Esta atinada descripción me llevó a tratar de definir el mecanismo psicológico en el que se basa el montaje.

## Fundamentos psicológicos del montaje

¿Cómo se justifica, del modo más inmediato y general, el paso de una forma a otra, sin prejuzgar por ahora los distintos tipos de relaciones que enumeraremos más adelante entre las tomas?

Podemos reconocer que la sucesión de tomas de una película se basa en la *mirada* o el *pensamiento* (en una palabra, en la *tensión mental*, puesto que la mirada no es más que la

[9] *Bulletin de l'IDHEC*, nº 3, julio de 1946.

exteriorización exploradora del pensamiento) de los personajes o del espectador.

Dado un personaje que aparece en una toma, la siguiente nos podrá mostrar:

1. lo que ve real y actualmente;

2. aquello en lo que piensa, en lo que saca de su imaginación o de su memoria (por ejemplo, los ahorcados que aparecen en las vergas, en fundido encadenado, imagen premonitoria de la suerte que les espera a los marineros si se amotinan, en *El acorazado Potemkin*; la imagen del soldado alemán muerto, en *Hiroshima mi amor*);

3. lo que intenta ver, lo que quiere mentalmente (el desconocido que sube la escalera y de quien los amantes temen que sea el marido, en *La bestia humana*);

4. algo o alguien que está fuera del alcance de la vista, la conciencia y la memoria pero que le concierne por determinada razón (los perseguidores de los ladrones, que se les acercan sin ser vistos, en *El robo del tren*).

En los casos 1 y 2, la relación entre las tomas está justificada en el nivel del personaje mismo; en los casos 3 y 4, la relación se establece por medio del espectador. ¿Qué es lo que autoriza a hacer un paralelo entre la conciencia del espectador y la del personaje? Ocurre que ambas son asimilables en virtud de la identificación perceptiva del espectador con el personaje, fenómeno básico del cine.[10]

La tensión psicológica, al definir lo que se puede llamar *dinamismo mental* como factor de relación entre las tomas, pone de manifiesto el concepto complementario, de *dinamis-*

[10] No hace falta recurrir a esta explicación psicológica si pensamos que la obra, como totalidad expresiva, sólo existe en la conciencia del espectador: una película no es sino una seguidilla de fragmentos de realidad cuya relación dramática y unidad significante son obra del que percibe.

Más adelante (véase pág. 248) encontraremos el análisis de un audaz efecto de montaje empleado por René Clément en una primera versión de *Le Château de verre* [*El castillo de vidrio*]: la brutal introducción, en el *presente* de los amantes, de un plano *futuro* que muestra a la joven muerta en un accidente de aviación (que, en efecto, debía producirse a continuación); ahora bien, el efecto era incomprensible porque no había entre los planos ninguna posible vinculación mental, ni en la conciencia de los personajes ni en la del espectador, sino sólo en la del cineasta.

*mo visual*, comprendido también como factor de relación: se trata de todos los ajustes basados directamente en la continuidad del movimiento interno de la imagen; pero resulta claro que el movimiento visual es sólo una forma exteriorizada y realizada de la tensión mental y obedece al mismo determinismo.

Así, si la conexión se basa en el dinamismo mental (tensión psicológica) o visual (movimiento), el montaje se apoya en el hecho de que cada toma debe *preparar, suscitar* y *condicionar* a la siguiente conteniendo un elemento que requiera una respuesta (interrogación mediante la mirada, por ejemplo) o una realización (esbozo de un gesto o de un movimiento, por ejemplo), y que será satisfecha por la toma siguiente.

El montaje (es decir, en síntesis, la progresión dramática de la película) obedece con gran exactitud a una ley de carácter dialéctico: cada toma debe incluir un elemento (*llamado* o *ausencia*) que halle su respuesta en la toma siguiente: la tensión psicológica (*atención* o *interrogación*) creada en el espectador debe ser satisfecha por la continuidad de tomas. El relato cinematográfico aparece, pues, como una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica.[11]

## Definiciones y reglas

*La toma.* En primer lugar, técnicamente hablando, desde el punto de vista del rodaje es el fragmento de película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montador, el trozo de película entre dos cortes de tijera y entre dos

11 Todos los ajustes elementales de planos en una misma escena se explican fácilmente con la ley de la tensión mental; de una escena o de una secuencia a otra, la relación puede ser de un orden infinitamente más complejo (lo hemos visto en el capítulo sobre los enlaces): pero si reconocemos que todo vínculo se apoya en una relación lógica, reconoceremos que la sucesión de las partes de una película está gobernada por las interrogaciones del espectador sobre el desarrollo de la historia y que la construcción de la película debe responder con claridad a esas interrogaciones, a riesgo de resultar incomprensible.

encoladuras, y desde el punto de vista del espectador (el único que nos interesa aquí), el trozo de película entre dos ajustes.

Una definición psicológica y estética de la toma es mucho más delicada pero resulta directamente de lo que se acaba de decir sobre el montaje: digamos que *la toma es una totalidad dinámica en transformación* que contiene en sí su negación y su superación dialécticas, de modo que incluyendo una insuficiencia, un llamado o una tensión estética o dramática suscita la toma siguiente, que la completará integrándola visual o psicológicamente.

*Escena y secuencia. La escena* está determinada más precisamente por la unidad de lugar y la de tiempo: se hablará, por ejemplo, de la escena de la carne podrida en *El acorazado Potemkin* (nótese la analogía con una escena o un cuadro en una obra teatral); en cambio, la *secuencia* es un concepto específicamente cinematográfico: es una *serie* de tomas que se caracteriza más bien por la unidad de acción (por ejemplo, la secuencia del tiroteo en las escaleras, en la misma película) y la unidad orgánica, es decir, la estructura propia que el montaje le da.[12]

Con el objeto de producir una impresión de continuidad destinada a disimular la fragmentación creada por la división en escenas y secuencias (y en especial por los fundidos en negro), reconocemos que es indispensable que cada escena o secuencia se inicie con una actividad que se esté haciendo y acabe con una actividad que se continúa, para sugerir que la acción prosigue aun cuando la cámara la deje: una escena de baile comenzará y terminará siempre con una danza en curso. Orson Welles recurrió con frecuencia a imágenes de choque para iniciar las secuencias: lo demuestran los primeros planos de la cinta del noticiario, del cantante negro y del loro aullador en *Ciudadano Kane*. Asimismo, los fines de secuencia indicarán que la acción continúa: en *Los magníficos Amberson*, la larga conversación entre Lucy y George, la noche en que se conocen, se cierra con un baile de melodía muy dinámica.

[12] "Una secuencia se define específicamente por la organización rítmica del material filmado, mientras que un episodio o una parte son los elementos que componen un drama, del mismo modo que una obra teatral está compuesta por escenas y actos" (Serge Yutkevich).

Así como la composición de la imagen no debe dejar suponer que todo el mundo exterior habría dejado de existir, las escenas y secuencias deben aparecer como fragmentos de la continuidad causal provisionalmente introducidas en plena luz.

Si bien se admite que las secuencias (y los films mismos) deben iniciarse y concluir con planos generales, se conocen cada vez más excepciones en que los primeros planos tienen por objeto zambullir directamente al espectador en el drama del personaje a través de su cara, en que se lee —por ejemplo— una curiosidad insaciable (*Señorita Julia*) o un embotamiento notorio (*La jeune folle* [*La joven loca*]). Los primeros planos terminales intentan mantener al espectador en la plenitud del embrujo dramático, aun después del final de la "historia": por ejemplo, el primer plano de Gino luego de la muerte trágica de su amada (*Obsesión*) o el rostro de la estrella de cine enloquecida por el desmoronamiento de sus sueños (*Sunset boulevard*).

Es útil recordar brevemente algunos principios del montaje que tienen influencia plástica o expresiva. Entre dos tomas debe haber, en primer lugar, *continuidad de contenido material*, es decir, presencia en una y otra de un elemento idéntico que permitirá la identificación rápida entre la toma y su situación: por ejemplo, se mostrará primeramente una visión general de París con la torre Eiffel y a un individuo a un lado de ella. Asimismo es indispensable asegurar una *continuidad de contenido dinámico*: si primero se muestra a un personaje que camina hacia la derecha, habrá que evitar que lo haga en sentido contrario en la toma siguiente, pues se corre el riesgo de hacerle creer al espectador que está retrocediendo.[13] Llegado el caso también tendrá que haber *continuidad de contenido estructural*, es decir, composición idéntica o semejante de modo que se asegure una conexión visual: la misma calle, filmada primero desde el lado derecho de una ventana y después desde el lado izquierdo, parecerá dife-

13 "En la película norteamericana *La batalla de Rusia*, realizada con noticiarios soviéticos, todos los planos del ejército ruso fueron seleccionados según una misma característica: el movimiento iba de derecha a izquierda. En cambio, los planos que representaban el ejército alemán iban de izquierda a derecha. En el momento del punto culminante de la retirada alemana, el cambio de dirección del movimiento en la imagen, de derecha a izquierda, señalaba de un modo visual la huida de los alemanes hacia el oeste" (Serge Yutkevich).

rente; dicho principio rige en especial la regla llamada "de los 180 grados" en el campo-contracampo: al pasar del campo al contracampo, la cámara no debe atravesar el plano definido por los dos personajes, si no se le da al espectador la sensación de que saltan alternadamente de un lado al otro de la pantalla permutándose sus respectivos lugares. También hay un problema de *continuidad de tamaño*, es decir, de relación de las tomas según su tamaño de encuadre: conviene pasar en forma progresiva del plano general al primer plano y viceversa; si no, el espectador —por una ausencia continuada de referencias espaciales comunes a ambos planos— puede llegar a no entender de qué se trata: por ejemplo, no se mostrará a una muchedumbre y después un primer plano del medallón que pende del cuello de una mujer en esa multitud sin procurar una transición. También se presentan problemas en lo que se refiere a las relaciones de tiempo entre las tomas: pero aquí parece que la libertad del realizador fuera casi completa, dado el permanente carácter elíptico del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, hay que establecer una *continuidad de duración*: se evitará yuxtaponer tomas de duraciones distintas (excepto efectos buscados); de otro modo se daría la impresión de un estilo cortado y fastidiosamente desordenado.

Resulta evidente que estas leyes no son intangibles y que se podrían citar muchos ejemplos en que se han ignorado con mayor o menor suerte. De todos modos, la regla fundamental que hay que respetar en la sucesión de tomas es ésta: ante cada nueva toma, para que el relato sea bien claro, el espectador debe percibir inmediatamente qué es (cae de su peso) y, llegado el caso, dónde y cuándo ocurre (respecto de lo anterior). Sin embargo hay casos en que la definición de las coordenadas espaciales y temporales no es necesaria: sucede cuando la serie de tomas no constituye un relato sino sólo una enumeración; así, sin mayores precauciones, se podrán mostrar diversas tomas de un mismo objeto o construcción conocida (planos de la viguetas de la torre Eiffel; *La tour* [*La torre*]) o de un conjunto no estructurado (diversos aspectos de un bosque; *El niño salvaje*).

Ya hemos leído la justificación sobre el montaje que da J. P. Chartier: corresponde, dice, a "nuestra percepción corriente a través de movimientos sucesivos de atención". Esta explicación es acertada pero insuficiente, me parece, pues en la vida real sólo percibimos del mundo lo que está a nuestro alcance y solemos tener una visión muy parcial y estrecha de él, mientras que, por el contrario, el director reconstruye la realidad para brindarnos la visión más completa y mejor posi-

ble: de la batalla de Austerlitz el cine nos da una idea quizá mucho más precisa y exacta que la que pudieron tener los testigos mismos.

Hay que señalar, pues, la importancia del concepto de *encuadre* que es complementario del de *montaje*: el primero es el aspecto inicial y virtual del segundo. Sin embargo, el montaje no es simplemente el encuadre realizado: tal vez el montaje narrativo no sea notoriamente distinto del encuadre tal como se presenta en el *encuadre técnico*, el gran libro multicopiado que contiene todas las indicaciones de dirección elaboradas antes de la filmación; en cambio, los efectos de montaje expresivo suelen tener poca relación directa con el encuadre. Insistimos en el hecho de que el montaje es dialécticamente algo distinto del encuadre.;

El encuadre-montaje (si asimilamos ambas nociones, por comodidad) se justifica en su principio por el hecho de que el cine es arte, es decir, *selección* y *ordenamiento*, como toda obra creativa. El director selecciona elementos visuales y significativos cuya continuidad constituirá la historia y el film, según hemos visto al tratar las elipsis.

Pero el encuadre-montaje no siempre se limita nada más que a poner de manifiesto una serie de acontecimientos vinculados por la lógica o la cronología: si no, sería una simple operación técnica regulada por un deseo de transparencia. En realidad, el encuadre-montaje tiene funciones mucho más amplias y profundas.

## Funciones creadoras del montaje

*Creación del movimiento.* Recordemos, a título informativo, que el montaje es creador de movimiento en un amplio sentido, es decir, de la animación, la apariencia de vida, y allí reside el papel fundamental, en lo histórico y lo estético —si nos guiamos por la etimología—, del cine: cada una de las imágenes de una película muestra un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida.

Encontramos una aplicación de este fenómeno en el *dibujo animado* (y sabemos que el dibujo animado ya existía

antes del cine propiamente dicho) así como en la toma del crecimiento de las plantas o de la formación de los cristales: las imágenes, tomadas a intervalos más o menos espaciados, enseguida son reunidas en una nueva temporalidad considerablemente acelerada; otra aplicación es la de la animación de figuras estáticas como esos ángeles que revolotean en un fresco italiano y que surgen a la vida por la repetición continua de sus distintas actitudes (*Il dramma di Cristo* [*El drama de Cristo*] de Luciano Emmer). *El acorazado Potemkin* contiene un ejemplo célebre de lo antedicho: tres leones de piedra, inmovilizados en posturas distintas (acostado, echado y de pie), una vez yuxtapuestos en el tiempo, le dan al espectador la sensación de ver a un león dormido que se yergue por el ruido del cañón.

Es conocida la anécdota según la cual Méliès, que filmaba escenas callejeras en la Plaza de la Opera y habiendo dejado detenida su cámara por unos momentos debido a un desperfecto mecánico, en la proyección advirtió que un ómnibus se convertía de repente en coche fúnebre; éste había acabado por ocupar el sitio del primero delante del objetivo, durante la detención de la cámara. Así se había descubierto en cine un efecto especial fundamental: la transformación instantánea mediante sustitución. Por ejemplo, en *El Golem*, el gigante al cual el rabino da vida es primero un maniquí (por sustitución posterior a la detención de la cámara) y después el actor Paul Wegener.

En este principio se basa la creación de ciertos efectos irrealizables de otra manera. Por ejemplo, las heridas súbitas y violentas (un ojo reventado, en *El acorazado...*; una bala en medio del pecho, en *Kanal*; una flecha que atraviesa el cuello, en *Macbeth* de Kurosawa) se realizan por montaje: la herida "se coloca" durante una detención de la cámara. Veamos incluso otra aplicación del mismo principio: en *Intolerancia*, los extras que caen al vacío desde las murallas de Babilonia no son los mismos (por razones muy comprensibles) que los que se ven aplastarse en las zanjas, veinte metros más abajo; el ajuste de dos planos separados crea la ilusión de un movimiento continuo.

*Creación del ritmo.* Este concepto debe diferenciarse con

cuidado del de movimiento. Movimiento es animación, desplazamiento y apariencia de la continuidad temporal o espacial dentro de la imagen; en cambio, el *ritmo* nace de la sucesión de los planos según sus relaciones de *extensión* (que para el espectador es una *impresión de duración* determinada a la vez por la longitud real de la toma y su contenido dramático, más o menos interesante) y de *tamaño* (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuanto más cercano sea el plano de la toma). Ya en 1925, León Moussinac había caracterizado de manera excelente el ritmo y su función: "Las combinaciones rítmicas que resulten de la selección y del ordenamiento de las imágenes han de provocar en el espectador una emoción complementaria de la determinada por el tema de la película... La obra cinematrográfica toma del ritmo el orden y la proporción, sin lo cual podría tener los caracteres de una obra de arte".[14]

El ritmo, pues, es una cuestión de distribución métrica y plástica: un film en donde predominan las tomas cortas o los primeros planos tendrá un ritmo muy peculiar; el paso de una panorámica muy rápida a un primer plano fijo (*El camino de la vida*) o de una toma de caballería al galope al de un rostro inmóvil (*Zlatye gory* [*Montañas de oro*]) crea un efecto de ritmo muy característico y llamativo.

*Creación de la idea.* Es la función más importante del montaje, al menos cuando responde a un objetivo expresivo, no sólo descriptivo: consiste en reunir elementos varios tomados de la totalidad de la realidad y en hacer que brote un sentido nuevo de su confrontación. "Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje, escribe Pudovkin, tal como los podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico, pues no hay que conformarse con observar la realidad de un modo pasivo. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera. No sólo hay que mirar sino examinar; no sólo ver sino concebir; no sólo aprender sino comprender. Y para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de mon-

[14] *Naissance du cinéma*, págs. 76-77.

taje... El montaje es, pues, inseparable de la idea, que analiza, critica, une y generaliza... El montaje es un nuevo método, descubierto y cultivado por el séptimo arte, para precisar y revelar todos los vínculos, externos o internos, que existen en la realidad de los distintos acontecimientos."[15]

Y dice Eisenstein: "La actitud conscientemente creadora ante el fenómeno a representar comienza, pues, cuando la coexistencia independiente de los fenómenos se debilita y en su lugar *se instituye* una correlación causal de sus elementos dictada por la actitud ante el fenómeno, dictada ésta por la cosmovisión del autor".[16]

Así, en *Nuevas tierras*, Joris Ivens vincula en varias oportunidades escenas de destrucción de cereales (trigo incendiado o echado al mar) durante la crisis capitalista de 1930, con la imagen conmovedora de un niño de rostro demacrado y ojos tristes. Vemos en este caso que el montaje desempeña su papel fundamental relacionando de un modo directo dos hechos cuya conexión causal puede no manifestársele al espectador desinformado: ¿hay niños con hambre porque se echa al mar el trigo o, más exactamente, esa doble situación es la consecuencia de un mismo hecho: la intención de algunos de cuidar sus intereses? De allí la evidencia, mediante el montaje, de la idea que Joris Ivens quiso expresar con su película: el carácter escandaloso e inhumano de la incuria, responsable a la vez de la destrucción de riquezas considerables y de la miseria de tantos individuos. Semejante ejemplo demuestra que cuando Eisenstein, en 1927, intentó llevar al cine *El capital* de Marx, la idea que expresaba en un proyecto así estaba lejos de ser absurda. Prueba también el papel considerable que puede desempeñar el cine al servicio de las ideas, papel benéfico o nefasto, según sirva a la verdad o a la mentira: "El realizador, escribe Balazs, sólo fotografía la *realidad*... pero en ella determina un *sentido*, sea cual fuere. Sus *imágenes* son la realidad: es innegable. Pero el *montaje* les da un sentido. El resto también puede ser falso. El montaje no muestra la realidad sino, inevitablemente, la "verdad" (o la mentira)".[17]

[15] *Cinéma d'aujourd'hui et de demain*, págs. 58-59.

[16] *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 151.

[17] *Le cinéma*, pág. 154. Obsérvese, claro está, que el montaje también es creador del *espacio* (véase la "geografía creadora" de Kulechov) y del *tiempo* (o

## Cuadros de montaje

Para recordar las diversas teorías sobre el montaje elaboradas en los años 20 es menester hacer una reseña histórica. Las más de las veces consisten en *cuadros* —independientemente de los análisis teóricos del concepto de montaje— que tratan de establecer una clasificación racional y exhaustiva de los distintos tipos posibles de montaje. Entre quienes se han dedicado a este tema podemos citar a Timochenko, Balazs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May y Spottiswoode.

En su fundamental *Storia delle teoriche del film* [*Historia de las teorías cinematográficas*], el crítico italiano Aristarco habla en primer lugar de los que llama "precursores", los primeros en reflexionar sobre la estética del cine: Canudo, Delluc, Dulac y Richter. A continuación estudia en detalle los escritos críticos de los "sistematizadores": Bela Balazs, cuya obra *Der sichtbare Mensch* (1924) es el primer trabajo teórico importante; Eisenstein, que comienza a escribir varios artículos de revistas hacia 1923; Pudovkin, que en 1926, en Moscú, publica *Kinoregisseur i Kinomaterial*, y Arnheim, cuya importante síntesis *Film als Kunst* se publica en 1932. Sería injusto no nombrar a teorizadores cuyo mérito es también grande, tales como Moussinac, que en 1925 publicó *Naissance du cinéma* [*Nacimiento del cine*], Timochenko, Kulechov y Vertov.

Tomemos algunos ejemplos. Bela Balazs, sin darle a su nomenclatura una forma sistemática, enumera cierta cantidad de tipos de montaje:

Montaje ideológico (creador de la idea);
Montaje metafórico (planos de máquinas y de rostros de marineros en *El acorazado...*);
Montaje poético (el desmoronamiento del hielo en *La madre*);
Montaje alegórico (planos del mar en *La noche de San Silvestre*);
Montaje intelectual (la estatua que se sube al pedestal, en *Octubre*);
Montaje rítmico (musical y decorativo);
Montaje formal (oposición de formas visuales);
Montaje subjetivo (cámara "en primera persona").[18]

---

antes bien, de la *duración* específicamente cinematográfica): esto es objeto de nuestros dos últimos capítulos.

[18] *Le cinéma*, págs. 109-129.

Pudovkin da un cuadro más sistemático:[19]

Contraste (el trigo destruido y el niño hambriento en *Nuevas Tierras*);
Paralelismo (los manifestantes y el hielo en *La madre*);
Simbolismo (la metáfora del matadero en *La huelga*);
Sincronismo (el salvamento de emergencia en *Intolerancia*);
Leitmotiv (la mujer de la cuna en *Intolerancia*).

Eisenstein fue el que proporcionó el mejor cuadro porque da cuenta de todos los tipos de montaje, desde los más sencillos hasta los más complejos:[20]

Montaje métrico (o "motor primario", análogo al metro musical y basado en la longitud de los planos).
Montaje rítmico (o "emotivo primario", basado en la longitud de los planos y el movimiento en el cuadro).
Montaje tonal (o "emotivo melódico" fundado en la resonancia emocional del plano).
Montaje armónico (o "afectivo polifónico", basado en la dominante afectiva en el nivel de la totalidad del film).
Montaje intelectual (o "afectivo intelectual", combinación de la resonancia intelectual y de la dominante afectiva en el nivel de la conciencia reflexiva).

Una vez visto esto considero posible sintetizar todos los tipos de montaje (un simple ajuste de plano es un tipo de montaje, tanto como lo es un montaje paralelo de larga duración) en tres categorías principales que van de la *escritura* al *relato*, pasando por la *expresión de la idea*.

## El montaje rítmico

Es la forma primaria, elemental y técnica del montaje, aun cuando sea quizá la más difícil de analizar. El montaje rítmico tiene, en primer lugar, un *aspecto métrico* que concierne a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés

[19] *On film Technique*, págs. 75-78.
[20] *Le film: sa forme/son sens*, págs. 63-71.

psicológico que suscita su contenido. "Una toma no se percibe desde el comienzo hasta el final de una misma manera. Primero se reconoce y se sitúa: es, si se quiere, una exposición. Entonces se presta una máxima atención para captar el significado y la razón de ser de la toma: gesto, palabra o movimiento que promueven el desarrollo. Después la atención disminuye y si el plano se prolonga se produce un momento de aburrimiento, de impaciencia. Si cada toma se corta exactamente en el momento en que disminuye la atención para ser reemplazada por otra, ésta estará siempre en vilo y se podrá decir que la película tiene ritmo. Lo que se denomina 'ritmo cinematográfico' no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto sino de un ritmo de la atención."[21] Hay pocas cosas que agregar a esta excelente definición del ritmo. Es cierto que el espectador no puede percibir las relaciones de duración de las tomas entre sí porque su captación del tiempo —así como en la vida— es puramente intuitiva, dado que no tiene ningún sistema científico de referencias a su disposición durante la proyección. Pero el problema de la duración respectiva de las tomas es de extrema importancia en el momento del montaje, operación de la cual depende la impresión final del espectador. Es muy difícil y aleatorio formular leyes en un campo como éste, que nunca se ha estudiado a fondo y cuyos efectos siguen siendo muy subjetivos.

Sin embargo parece que se podría afirmar la necesidad de una correlación deseable entre el ritmo (movimiento *de* la imagen, de las imágenes entre sí) y el movimiento *en* la imagen: la marcha rápida de un tren parece exigir preferentemente tomas cortas (*La rueda*), aun cuando el movimiento en la toma (lo veremos más adelante) pueda compensar en alguna medida el montaje rápido o "impresionista" que el cine ha abandonado prácticamente, desde hace algo más de veinte años a favor de un montaje descriptivo.

No obstante, el punto de vista de J. P. Chartier requiere que se amplíe un poco más, pues da demasiada importancia a

[21] J. P. Chartier, en *Bulletin de l'IDHEC*, nº 4, setiembre de 1946.

un factor muy subjetivo y variable: la atención del espectador. Es evidente que a partir de un determinado nivel de sutileza, el realizador ya *no* fija la longitud de sus tomas con arreglo a lo que tiene que mostrar (materialmente) sino a lo que tiene que sugerir (psicológicamente), es decir, con arreglo a la dominante afectiva del guión o de tal o cual parte del guión. La longitud de las tomas, que para el espectador es duración, está condicionada —en definitiva— más por la indispensable adecuación entre el ritmo que se ha de crear y la dominante psicológica que el realizador pretende hacer notar en su película, que por la necesidad de la percepción de su contenido.

En los casos de tomas largas habrá un ritmo lento que da una impresión de languidez (algunas secuencias de *La noche*), de fusión sensual en la naturaleza (*La Tierra*), de ociosidad y aburrimiento (*Las vacaciones del señor Hulot, Los inútiles*), de estancamiento en la abyección (*Una playa tan bonita*), de impotencia ante un ciego destino (la secuencia final de *Codicia* y *Profession reporter* [*El reportero*], de monotonía desesperante en la difícil búsqueda de la comunicación humana (*La calle, La aventura*). Por el contrario, en su mayor parte, las tomas cortas o muy cortas (flashes) darán un ritmo rápido, nervioso, dinámico y fácilmente trágico (montaje "impresionista") con efecto de ira (flashes de rostros indignados y puños apretados en *El acorazado...*), de velocidad (flashes de patas de caballos al galope en *El arsenal*), de actividad desbordante (remachadores que trabajan en un carguero en construcción, en *El desertor*), de esfuerzo (lucha entre una mujer y un joven ratero en *El camino de la vida*), de choque violento (el aplastamiento del vehículo de los republicanos contra el cañón enemigo en *Sierra de Teruel*), de brutalidad asesina (el disparo de una ametralladora en *Octubre*; la caída de una bomba en *Jeux interdits* [*Juegos prohibidos*]), de enloquecimiento fatal (un suicidio en *El fantasma que no vuelve*).

Si las tomas son cada vez más cortas se tiene un ritmo acelerado que da una impresión de creciente tensión, de acercamiento al nudo dramático, incluso de angustia (véase la secuencia contemporánea de *Intolerancia* con el salvamento *in extremis* del condenado inocente), mientras que las tomas cada vez más largas conducen a un aplacamiento, a una relajación progresiva posterior a la crisis; por último, una serie de

tomas breves o largas en un orden cualquiera da un ritmo sin tonalidad especial (es el caso más divulgado). Señalemos también que un brusco cambio de ritmo puede crear vigorosos efectos de sorpresa: en *El camino de la vida*, a una serie de panorámicas hiladas que expresan el vértigo de los bailarines sucede de repente un primer plano del revólver con que apunta a los contrarrevolucionarios uno de los muchachos.

Si bien una toma muy corta da una sensación de choque, una toma excepcionalmente larga (y cuya longitud no parece justificada por su contenido) crea un sentimiento de espera y hasta de intranquiliad en el espectador, de todos modos, un interrogante: en *La condesa descalza*, una larga toma del chofer (a primera vista inútil) deja adivinar al espectador perspicaz que ese personaje habrá de desempeñar un papel importante en el resto de la acción (se convertirá en amante de la condesa); del mismo modo, en *Le salaire du péché* [*El pago del pecado*], un largo primer plano del rostro del protagonista nos da a entender que acaba de tomar una gravísima decisión: matar a su mujer. Vemos un efecto análogo, pero más sutil, en *Un simple cas* [*Un caso sencillo*]: una mujer acaba de recibir una carta de su marido, que le anuncia que ama a otra; se la ve sola e inmóvil en medio de un prado, sucesivamente desde varios ángulos, en planos generales muy largos, y ese efecto de duración y estatismo expresa con fuerza la aniquilación moral de la pobre mujer.

Además del aspecto métrico, el ritmo tiene *componentes plásticos*. En primer lugar, el tamaño de la toma, en relación con su longitud, desempeña un papel importante, según hemos visto: una serie de primeros planos crea una tensión dramática extraordinariamente mantenida (*La pasión de Juana de Arco*), mientras que los planos generales dan más bien una sensación penosa que va desde la espera angustiosa (la lenta cercanía de la caballería teutona desde el horizonte al lago congelado antes de la batalla, en *Alejandro Nevsky*) hasta la soledad oprimente (*El grito*), pasando por una ociosidad convertida en ocupación absorbente (*Los inútiles* en la playa). El paso directo de un plano general a un primer plano (montaje considerado "anormal") expresa un brusco ascenso de la tensión psicológica; citaré como ejemplo la escena de *Ladrones de bicicletas* en que el obrero encuentra a su hijo, al que creía

ahogado: se ve al hombre correr; después, un plano general permite ver al niño en lo alto de una gran escalera, y la imagen siguiente muestra al chico en primer plano; ese salto virtual de la cámara corresponde, claro está, al prodigioso alivio del hombre que ve a su hijo vivo. Hay un mejor ejemplo en *El cuarenta y uno*, cuando los soldados desembocan en el mar: se los ve alcanzar una duna y manifestar su alegría, y la toma siguiente, en vez de mostrarnos el mar desde su punto de vista —es decir, desde bastante lejos— nos muestra un primer plano de una ola, que sin duda corresponde a la invasión en su conciencia de la imagen del oleaje salvador.

La sucesión inversa da un efecto de impotencia y fatalidad (corresponde a un travelling hacia atrás virtual y muy rápido): en la secuencia final de *Codicia*, a un primer plano de los dos hombres sucede un plano general en que Mac Teague, encadenado al cadáver de Marcus, no es más que una lejana silueta en el horizonte enceguecedor del Valle de la Muerte.

El movimiento dentro de la toma también cumple una función en cuanto a la expresividad rítmica del montaje. A mi entender, lo prueba la extraordinaria secuencia del cierre del dique de Zuyderzee en *Nuevas tierras*: el ritmo no está dado sólo por el montaje, que en ningún momento es rápido aunque se acelere, pero sí está dado en especial por el dinamismo del contenido de las tomas (imágenes de palas mecánicas, grúas, navíos en movimiento) y por la música, la sorprendente partitura triunfal de Hanns Eisler. Hay que agregar a este ejemplo la célebre secuencia de la perforación de *Historia de la Luisiana*, magnífico fragmento cinematográfico que logra gran parte de su vigor y su belleza del movimiento interno de las tomas. Además, la composición de la imagen también ocupa su lugar en la creación del ritmo, por cierto reducido: recordemos el papel de las estructuras dominantes en la obra de Eisenstein, en las imágenes de *Alejandro Nevsky*, por ejemplo (líneas apacibles para los rusos; esquema atormentante para los teutones), en *Iván el Terrible* (las líneas recargadas de la escena del banquete), o en *Que viva Méjico* (composiciones triangulares que se recortan sobre cielos inmensos); asimismo hay que pensar en el simbolismo constante de las playas y de los horizontes marinos en muchas películas, así como el de los paisa-

jes desérticos en las películas del Oeste, gracias a lo apaciguador y solemne del horizontal.[22]

Y aun cuando no dependa exactamente del montaje, no hay que olvidar el papel importantísimo de la música en la creación del ritmo plástico (o al menos en su valorización), en virtud de los principios *audiovisuales* ya estudiados.[23]

## El montaje ideológico

Después del aspecto técnico que tiende a crear una tonalidad general de orden estético y, por eso, psicológico, hay que estudiar el papel ideológico del montaje, término tomado en un sentido muy amplio y que designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales. En un primer nivel se puede distinguir un aspecto *relacional* del montaje, del cual no volveré a hablar dado que ha sido objeto de la segunda parte del capítulo V: se trata de todos los ajustes basados en una analogía de carácter psicológico entre contenidos mentales a través de la mirada, del nombre o del pensamiento. En un nivel superior, el montaje cumple una función *intelectual* propiamente dicha, al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos o personajes, tal como he mostrado detenidamente al principio de este capítulo al hablar de las metáforas. Se pueden sintetizar todas estas relaciones en cinco tipos principales:

—*tiempo*: anterioridad: rostro de Gabin y después un fundido encadenado que introduce el recuerdo del pasado (*Amanece*); simultaneidad: la heroica esposa lleva la orden de indulto mientras se prepara la ejecución del condenado inocente (*Intolerancia*); posterioridad: Toto entra en el orfanato; después (fundido encadenado) sale de allí diez años más tarde (*Milagro en Milán*);

22 "*El grito* es una película horizontal", escribió Agnès Varda.

23 Hay que resaltar las relaciones íntimas entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical (son muy claros en el cine mudo, en donde el montaje suele ser una auténtica música).

*El ritmo* (distribución métrica de la duración) es percibido por el espectador como *tempo* (cariz dado al desarrollo de la acción).

—*lugar*: serie de planos cada vez más cercanos a la ventana del cuarto en donde agoniza *Ciudadano Kane*; diversos planos que muestran detalles de un monumento (*La torre*);

—*causa*: Roderick, que pinta, levanta la cabeza y escucha; luego se ve la campana del pórtico agitándose (*La caída de la casa Usher*); cuando el médico es arrojado por la borda, una inserción de gusanos blancos hormigueantes en la carne recuerda el motivo del amotinamiento (*El acorazado...*);

—*consecuencia*: los cañones del "Potemkin" disparan; después, el palacio del gobernador de Odessa, bombardeado y rodeado de humo;[24]

—*paralelismo*: es el montaje ideológico por excelencia; en él, el acercamiento de los planos no está basado en una relación material científica y directamente explicable: el vínculo se establece en la mente del espectador, que incluso hasta puede rechazarlo; depende de que el director sea lo suficientemente persuasivo; el paralelismo puede estar basado ya en una analogía (los obreros fusilados, los animales degollados, en *La huelga*), ya en un contraste (el trigo arrojado al mar, un niño hambriento, en *Nuevas tierras*). Hay otros ejemplos más elaborados. En *El domingo negro*, el zar jugando al billar es comparado con una manifestación popular; éste es el montaje:

— el zar apunta a una bola;
— un soldado apunta a un manifestante;
— el zar lanza la bola;
— el soldado dispara;
— la bola cae en el agujero;
— el manifestante es derribado.

Un efecto semejante hay en *Montañas de oro*, con una manifestación obrera en San Petersburgo y una delegación de trabajadores que llegan a pedirle al patrón la firma de un papel con reivindicaciones (en Bakú):

[24] Puede haber creación de una relación de consecuencia arbitraria pero simbólica: por ejemplo (en *Octubre*), una grúa baja a un cañón hasta la nave de una fábrica; en una trinchera, algunos soldados, progresivamente, bajan la cabeza.

— los obreros ante el director;
— los manifestantes ante el oficial de policía;
— el director con una pluma en la mano;
— el oficial levanta la mano para dar la señal de disparo;
— una gota de tinta cae en la hoja de las reivindicaciones;
— el oficial baja la mano; salva; un manifestante cae;
— cae una segunda gota de tinta en el papel (lo cual evoca simbólicamente una gota de sangre).[25]

Ambos ejemplos nos llevan directamente al párrafo siguiente, pues nos hacen pasar de la *expresión de la idea* al *relato*.

Abramos antes un paréntesis para decir algunas cosas sobre lo *cómico*, una de cuyas más puras fuentes es sin duda alguna —desde el punto de vista cinematográfico— la que reside en el montaje o, para ser más exacto, en *una ruptura de la tensión psicológica*, debida al montaje (cambio de toma o, como máximo, movimiento de cámara que en tal caso se asimila a un simple ajuste). Encontramos aquí un fenómeno ya observado respecto de las metáforas: si hay descenso de la tensión, la risa es el signo manifiesto de la liberación del espectador. El efecto cómico puede provenir en primer lugar de una sorpresa debida al hecho de que la toma muestra algo que la anterior no hacía esperar y cuyo contenido afectivo es menos elevado o menos denso que lo que se podía creer: encontramos un muy buen ejemplo al final de *A dog's life* [*Vida de perro*] cuando Charlot y Edna se inclinan con arrobamiento hacia una cuna y el plano siguiente muestra que la cuna sólo contiene cachorros; del mismo modo, en *Humberto D*, se ve a una hermana absorta en sus oraciones: un corto travelling hacia atrás hace intervenir en el campo unas cubas de sopa humeante. Otra fuente de comicidad es *la creación de una relación irreal y absurda*: la protagonista de *Un chien andalou* [*El perro andaluz*] abre una puerta del apartamento y se encuentra... en una playa barrida por el viento; un hombre que duerme y apenas se despabila presiona con el tacón de un zapato y provoca la detención del timbre del despertador (*Bajo los techos de París*); Michel Simon, frotándose un dedo en un disco, cree que es la causa de la música que escucha (*El atlante*), y Gérard Philipe, en un renovado *gag* de *Hellzapoppin* pasa sin transición de la Revolución Francesa a la época de las cavernas: *Les belles de nuit* [*Beldades nocturnas*].

[25] Este episodio se encontraba en el último rollo de la película, hoy perdida.

## El montaje narrativo

Mientras que las dos especies anteriores corresponden a lo que he denominado "expresión" y pretenden crear una tonalidad estética y expresar ideas, el *montaje narrativo* tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos. A veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el film como una totalidad significativa. Diferenciaré cuatro tipos de montaje narrativo, a los cuales creo que se reducen las más diversas clases de narración; se pueden determinar con referencia al criterio fundamental del relato cinematográfico y, en general, de cualquier relato: *el tiempo*, es decir, *el orden sucesivo*, la posición relativa de los acontecimientos en su serie casual natural, sin fecha fija en cada uno de ellos:

A. —El montaje *lineal*: designa la organización de una película que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico. Es el más sencillo y corriente de los tipos de montaje, aun cuando parece que casi no hubiera películas en que no hay una mínima superposición temporal de dos acciones parciales. Negativamente puede decirse que el montaje es lineal cuando no hay un paralelismo sistemático y la cámara se traslada con libertad de un lugar a otro según las necesidades de la acción, pero respetando en todo momento la sucesión temporal.

B.— El montaje *invertido*: designo así los montajes que alternan el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente al pasado para volver al presente. Se puede tratar de una sola vuelta atrás que ocupe casi toda la película (*El crimen del señor Lange, Breve encuentro, Ella sólo bailó un verano, Le rouge et le noir* [*Rojo y negro*]) o de una serie de *flashbacks* que correspondan a otros tantos buceos en el recuerdo (*Amanece, Le diable au corps* [*El diablo en el cuerpo*], *La vérité sur Bébé Donge* [*La verdad sobre Bébé Donge*]), o incluso de una combinación mucho más audaz de pasado y presente (*L'affaire Maurizius* [*El caso Maurizius*], *El señor Ripois*). No entraré en detalles sobre este tipo de relato porque será estudiado en el capítulo dedicado al tiempo.

C. —El montaje *alternado*: se trata de un montaje mediante paralelismo, basado en la *contemporaneidad estricta* de las dos (o varias) acciones que yuxtapone, que por otra parte suelen terminar reuniéndose al final de la película; es el esquema clásico de las películas de persecución, en que el apuesto jinete siempre termina por alcanzar —luego de un fantástica cabalgata— al bandido que ha raptado a la casta jovencita. Se encuentra un famoso ejemplo en el episodio moderno de *Intolerancia*, en el que el montaje muestra en forma alterna al protagonista conducido al suplicio y a su mujer que acude en auto con la orden que lo salvará: ambas acciones coinciden en la injusticia. La misma alternancia se observa en *El acorazado...*, entre las escenas de la ciudad y los acontecimientos que se desarrollan a bordo del acorazado: en *Alejandro Nevsky*, entre los caballeros teutones que arremeten y los órdenes cerrados e inquietos de los campesinos rusos; en *Caza trágica*, entre los obreros y los bandidos; en *Odd Man Out* [*Un extraño en libertad*], entre el revolucionario acorralado y sus compañeros lanzados en su busca; en *Only angels have wings* [*Sólo los ángeles tienen alas*], entre la pista de aterrizaje y los aviones postales; en *La gran decisión* y *La batalla de Stalingrado*, entre la plana mayor local o la oficina de Stalin en el Kremlin y el campo de batalla; en *Extraños en un tren*, entre el tenista que quiere terminar el partido lo antes posible y el hombre empeñado en recuperar el mechero y que hará que el jugador pierda. La alternancia, combinada con un montaje acelerado, es capaz de expresar con notable vigor la clase de unanimidad y de fusión dramática que se puede producir entre dos personajes o dos grupos de personajes dentro del mismo curso fatal de los acontecimientos; el ejemplo de *Extraños en un tren* que acabo de nombrar es un bellísimo logro, así como la secuencia citada de la marcha a la muerte de los resistentes en *El sol sigue saliendo*, en que la alternancia entre los planos del cura y su compañero y los de la muchedumbre amontonada (por lo general, primeros planos), por un lado, y entre las letanías recitadas por el cura y los "ora pro nobis" repetidos por mil bocas, por otro, alcanza una conmovedora grandeza.

Pero uno de los más notables ejemplos de montaje alterno se encuentra en la secuencia de la procesión de *La línea general*, en donde se combinan en una sutil y hábil construc-

ción varias líneas de fuerza, dramáticas y plásticas, que Eisenstein mismo analizó así:

1. La línea de fuerza del calor, que aumenta de una imagen a otra.

2. La línea de fuerza de los distintos primeros planos, que crecen en intensidad plástica.

3. La línea de fuerza del éxtasis creciente, mostrada a través del contenido dramático de los primeros planos.

4. La línea de fuerza de las "voces" de las mujeres (rostros de las cantantes).

5. La línea de fuerza de las "voces" de los hombres (rostros de los cantantes).

6. La línea de fuerza de los que se arrodillan ante los iconos que pasan *(tempo in crescendo)*. Esta contracorriente anima una contracorriente más amplia que interfiere a través del tema primario: el de los que llevan iconos, cruces y mangas.

7. La línea de fuerza de los que se prosternan, que une a las dos corrientes en el movimiento general de la secuencia, "del cielo al polvo". Las puntas brillantes de las cruces y los pendones dirigidas hacia el cielo, con los personajes postrados que hunden la cabeza en el polvo...[26]

En otro campo, los films de la serie *Why we fight* [*Por qué luchamos*] o las películas soviéticas pensadas con la misma intención han llevado a un alto grado de densidad dramática esa confrontación de momentos de gran alcance histórico y humano en una unidad de tiempo arbitraria pero privilegiada y simbólicamente valorizada por el montaje. También hay que señalar varios intentos poéticos, tales como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en donde se hace simultáneo el relato con toda una serie de acciones, los autores han querido describir los múltiples aspectos anecdóticos de la vida de una gran urbe y su interrelación en un lapso limitado.

En un nivel menos elevado encontramos un procedimiento análogo en *Muchachas de uniforme*, en que el montaje pone de manifiesto una especie de comunión de ideas entre Manuela, que decide suicidarse, y la supervisora, que de repente intuye el drama inminente. En un enfoque similar, un montaje

[26] *Le film: sa forme/son sens*, págs. 256-257.

alterno rápido entre el cañón de un fusil y el rostro de un hombre expresa de un modo sobrecogedor la amenaza mortal de la descarga que sigue. En un nivel aun más elemental, el montaje alternado sirve a menudo para sugerir el encuentro violento de dos elementos de la acción, encuentro imposible de realizar y mostrar realmente por razones muy comprensibles: ya he citado el aplastamiento del auto contra el cañón en *La esperanza*; cuando el torpedero de *El mar cruel* embiste a un submarino alemán, el choque de los dos buques se reemplaza con un montaje alterno de planos cada vez más cercanos y cortos de la roda del buque inglés y de la pasarela del submarino; del mismo modo, en *The Wild One* nos sugieren el choque violento de una motocicleta contra un peatón.

El principio del montaje alternado también permite (por desgracia) lamentables soluciones fáciles: esto ocurre en películas de caza en las que nunca se ven en el mismo plano a la presa y al cazador, filmado en estudio imitando la persecución del animal que sólo coexistirá con él en un espacio cinematográfico absolutamente ficticio.

D. —El montaje *paralelo*: dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, *para que surja un significado de su confrontación*. La contemporaneidad de las acciones ya no es necesaria en absoluto; por eso, el tipo de montaje paralelo es el más sutil pero también el más vigoroso. Empleado en el nivel narrativo, en cierto modo no es sino una extrapolación del montaje ideológico, del cual ya hemos dado detallados ejemplos. Este montaje se caracteriza por su *indiferencia al tiempo*, dado que consiste precisamente en reunir acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo y cuya simultaneidad estricta no es para nada necesaria para que su yuxtaposición sea demostrativa. El ejemplo más famoso de este tipo de montaje es *Intolerancia*, de Griffith, en donde aparecen simultáneamente cuatro acciones: la toma de Babilonia por Ciro, la pasión de Cristo, la matanza de San Bartolomé y un drama contemporáneo de los EE.UU., en el que un inocente es injustamente condenado a muerte y cuya similitud tiene por objeto mostrar que la intolerancia no tiene época. Otro famoso ejemplo está en *El fin de San Petersburgo*, en

donde la espantosa carnicería de la Primera Guerra Mundial se compara con la actividad desbordante de los especuladores y agiotistas de la Bolsa; el efecto análogo vemos en *La madre*, entre el alud irresistible de los bloques de hielo y la marcha de los manifestantes; en *La melodía del mundo* se hace un paralelo entre las actividades semejantes y simultáneas de los hombres de cualquier punto del globo; en *Muchachas de uniforme*, la directora del pensionado, que piensa en volver a ahorrar en comida y afirma que la pobreza es la fuente de la grandeza prusiana, alterna con sus alumnas que se describen entre sí los suculentos platos que desearían probar; en *L'Atalante*, marido y mujer, alejados por una mala interpretación, en cierto modo hacen el amor a distancia mientras a la vez cada uno en su cama se da vuelta; en *Peter Ibbetson*, mientras los carceleros golpean al amante prisionero, la joven grita a lo lejos, en su pesadilla; un efecto similar hay en *La sal de la tierra*, en la que los gritos de la esposa pariendo están montados paralelamente con los de su marido golpeado por policías.

En todos estos ejemplos se verifica que la simultaneidad temporal de las diversas acciones, aun cuando sea real, tiene poca importancia y todo el interés del montaje proviene de la reunión simbólica de estas acciones. Vemos, pues, que los montajes por antítesis, por analogía y por leitmotiv de Pudovkin corresponden a lo que llamo "montaje paralelo", que engloba también los montajes metafórico, alegórico y poético que define Balazs y que consisten en reunir sin consideración alguna de coexistencia temporal de los acontecimientos (ni espacial; pero el espacio, según veremos, tiene menor importancia), cuya confrontación debe hacer que brote un significado ideológico preciso y, por lo general, simbólico.

## El cine, arte del montaje

Pienso que la justificación y el tipo de acción del montaje ahora están claros. Hemos visto la relación entre la estética de la toma y su psicología: cuanto más cercano y corto es el plano, más desacostumbrados su composición y su ángulo de toma, mayor es el golpe psicológico que causa en nosotros, incluso independientemente de su contenido emocional.

También hemos visto que la idea de ritmo está íntimamente ligada a la de montaje y que de alguna manera es su resultante musical en el plano estético; el montaje propiamente dicho es, en primer lugar, un concepto técnico. El ritmo está determinado, en cierto modo, por el contenido dinámico y plástico de las tomas, pero en especial por la organización temporal de su sucesión: los problemas de longitud llegan a ser de duración en la película que se pasa en la pantalla. "Películas lentas en las que todos galopan y gesticulan; películas rápidas en las que la gente apenas se mueve",[27] escribe Bresson, dan la más sutil definición del ritmo.

Resulta evidente que el montaje (vehículo del ritmo) es el concepto más sutil y, a la vez, fundamental de la estética cinematográfica; en una palabra, su elemento más específico: podemos decir que *el montaje es la condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine.*[28]

Hay que señalar también que el montaje actúa en conjunto, en su totalidad y tonalidad: cada una de las tomas no tiene una función directa y no se percibe como tal sino en el plano del significado dramático; como elemento creador de la dominante psicológica de la secuencia o de la película, es llevada a un proceso dialéctico que hace que no adquiera valor ni sentido sino en relación con lo anterior y lo que le sigue. Tenemos en este caso una magnífica ilustración de la ley dialéctica del paso de la cantidad a la calidad: "La yuxtaposición de dos fragmentos de película —escribió Eisenstein— se parece más

[27] *Op. cit.*, pág. 91.

[28] No obstante, señalemos que el montaje preexistía al cine. En su famoso texto *Montage 1938* (en *Réflexions d'un cinéaste*), Eisenstein analiza algunos de sus ejemplos en la obra de Leonardo da Vinci, Puchkin, Maupassant y Maiakovsky. Encontramos un ejemplo muy característico en Rimbaud, en el poema "Marine", de *Les illuminations*; una disposición tipográfica peculiar pone de manifiesto la alternancia de dos acciones paralelas que se fusionan en dos oportunidades:

*Les chars d'argent et de cuivre,*
*Les roues d'acier et d'argent,*
*Battent l'écume,*
*Soulèvent les souches des ronces.*
*Les courants de la lande,*
*Et les ornières immenses du reflux*

al producto que a la suma de ellos".[29] Y: "Dos trozos cualesquiera pegados se combinan infaliblemente en una representación nueva, proveniente de esta yuxtaposición como una nueva calidad".

El *montaje* ideológico tiende a suscitar la participación activa del espectador: "La virtud del montaje consiste en que la emotividad y la razón del espectador se insertan en el proceso creativo. [...] El principio del *montaje*, a diferencia del de la *representación*, obliga al espectador a *crear*, y gracias a esto, en *él* llega a la fuerza emocional creadora e interior que distingue a la obra patética del puro enunciado lógico de los acontecimientos".

Mediante el montaje, el cineasta nos da su propia visión del mundo: "La disposición del montaje une la realidad objetiva del fenómeno con la actitud subjetiva del creador de la obra". ¿Y esto cómo sucede? Poniendo de manifiesto, mediante el montaje, las relaciones ocultas entre las cosas, los seres o los hechos: "El montaje, escribe también Eisenstein, es una idea que nace de la colisión de dos planos independientes". Y continúa: "Para mí, el montaje es el medio para dar movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas".

---

*Filent circulairement vers l'est,*
*Vers les piliers de la forêt,*
*Vers les fûts de la jetée,*
*Dont l'angle est heurté par des torbillons de lumière.*

["Los carros de plata y de cobre,/ las ruedas de acero y de plata,/ golpean la espuma, / levantan las raíces de las zarzas./ Las corrientes de la landa,/ y los carriles inmensos del reflujo/ se encaminan circularmente hacia el este,/ hacia los pilares del bosque,/ hacia los fustes del espigón,/ contra cuya punta tropiezan remolinos de luz".]

Señalemos, por último, que se ha puesto muy de moda aplicar los métodos de análisis cinematográfico a los textos literarios. (Véase, por ejemplo, Paul Léglise, *Une œuvre de pré-cinéma: L'Eneïde*.)

[29] (Y citas siguientes), en *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 72 y sigs. *Lo patético*, según E., es "lo que despierta, en lo más profundo del espectador, un sentimiento de entusiasmo apasionado". Compárese con la idea de *teatro épico* de Brecht: "Crear una técnica de representación que le /.../ permita al espectador adoptar una postura crítica". Agreguemos este *apunte* de Bresson: "Emocionar no con imágenes emocionantes sino con relaciones de imágenes que las hacen a la vez vivas y emocionantes" (*op. cit.*, pág. 90).

## Los movimientos de cámara

Ahora debo volver un poco atrás para formular una justificación psicológica de los movimientos de cámara: un análisis como éste tendrá más sentido en este caso que al final de las páginas dedicadas a este tema en el capítulo 2, pues implica el conocimiento de las reglas psicológicas que fundamentan las relaciones entre tomas.

Hemos visto que el ajuste mediante corte seco es el factor más sencillo de creación de la continuidad cinematográfica. Dado que en principio el cambio de plano es suficiente para conducir el relato de un modo comprensible y específicamente cinematográfico, podemos preguntarnos cuál es la función de los movimientos de cámara y cuál su justificación estética y psicológica. Sabemos que la liberación de la cámara (dialéctica del avance técnico y de la investigación de los medios expresivos) ha llevado a los realizadores a recurrir cada vez más a los movimientos de cámara, según el enfoque de las dos funciones más fecundas que he inventariado, a saber, *la definición de relaciones espaciales entre los elementos de la acción* y *la expresión de la tensión mental de un personaje*.

En el primer caso, el movimiento de cámara es sólo un medio y vale nada más que por lo que introduce en el campo de la cámara. El movimiento, entonces, se justifica por el hecho de que es imposible la sucesión de dos tomas sacadas desde un punto de vista idéntico, la segunda de las cuales contendría un elemento nuevo, con el riesgo de que el espectador asista a la aparición repentina y milagrosa del elemento mencionado. Pero hay que señalar que el recurso al movimiento de cámara nunca es una necesidad absoluta. En el famoso ejemplo de *La diligencia*, la panorámica se habría podido reemplazar con la entrada de los indios en el campo, sin cambio de plano ni de punto de vista, o con el montaje siguiente:

1 - Plano general de la diligencia (como en la película).
2 - Primer plano de los indios (contracampo).
3 - Plano general de la diligencia con los indios apenas de espaldas, en primer plano (el mismo punto de vista que en 1).

Sería muy vano discutir los méritos respectivos de este tipo de montaje y de la panorámica de Ford: la súbita aparición de los indios en primer plano, sin duda alguna hubiese sido una imagen de choque bastante vigorosa, pero la panorámica tiene el mérito de suscitar cierto *suspenso* y de hacer notar la conexión de los dos grupos de hombres antagonistas en el curso fatal de los acontecimientos. Vemos, pues, el interés que presenta el movimiento de cámara: densifica, de alguna manera, dándole al espacio una presencia evidente (lo cual no hace el

montaje, que "desglosa" el espacio), la íntima coexistencia de los seres en su totalidad. De un modo opuesto al desglose, restituye la presencia indivisa del mundo, el enmarañamiento de los destinos y su fusión en el determinismo universal.

La segunda función esencial de los movimientos de cámara *es la expresión de la tensión mental de un personaje.* En ese caso tienen valor por sí mismos; aun cuando también tengan por objeto introducir en el campo un elemento importante para la continuidad de la acción, presentan interés especialmente por el hecho de que materializan la tensión mental del personaje por cuya causa aparecen. Pero sucede que el movimiento no es del todo indispensable: he citado el ejemplo de *Ladrones de bicicletas* en que se pasa de un plano general a un primer plano del chico; se halla un montaje análogo en *Amanece*, cuando el obrero decide suicidarse: dos tomas cada vez más cercanas del revólver apoyado en la chimenea expresan la intrusión de la idea del suicidio en el ánimo del hombre. Se puede decir entonces que los movimientos de cámara demasiado llamativos corresponden a menudo a un deseo de "bambolla" y a una técnica mal asimilada. Pero hay que reconocer enseguida que se han empleado con esta intención con singular vigor. Si bien el cambio de plano directo puede tener gran capacidad de choque, el movimiento de cámara travelling hacia adelante en especial intensifica en gran medida la acción fascinante de la imagen en el espectador: la densidad dramática llega al máximo.

¿Cómo explicar este hecho? ¿Cómo es que un procedimiento expresivo absolutamente no realista (quiero decir: que no está justificado por ningún elemento material de la acción; por ejemplo, el travelling hacia adelante del anillo en *Shadow of a Doubt* [*La sombra de una duda*]) se admita como estéticamente válido y se reconozca como capaz de sugerir una modificación del tono mental del personaje? Parece que fuera porque ese efecto corresponde notoriamente a lo que sería la percepción del objeto por el personaje (y por el espectador, mediante la cámara) en condiciones reales idénticas a las de la película: en el testigo se produce un súbito y considerable estrechamiento del campo visual y, por consiguiente, de la conciencia lúcida; ya no percibe más que el objeto mencionado, pero esta percepción asume una intensidad mayor cuanto más limitado sea el campo en que se fija la mirada y más capaz de acusar o poner en peligro al testigo sea el objeto enfocado; ahora bien, la amplificación rápida de la imagen del objeto en la pantalla y la densificación perceptiva vinculada con el movimiento de la cámara traducen muy bien, en el plano estético (y, por lo tanto, sensorial, en virtud de la etimología), el fenómeno psicológico de invasión del campo de la conciencia que acompañaría a la percepción real. En otras palabras, ese travelling hacia

adelante, aunque *materialmente inverosímil*, es *psicológicamente justificable*.

Entonces podemos formular esta regla general: *cualquier procedimiento cinematográfico de expresión es válido desde el momento en que es psicológicamente justificable, cualquiera que fuere su inverosimilitud material*.[30]

Encontramos la más cabal demostración de esto en el extraordinario y admirable plano de la secuencia final de *El reportero* cuando la cámara se mueve en el cuarto del protagonista en un lento travelling delantero, atraviesa la reja de la ventana y efectúa afuera una trayectoria semicircular y después vuelve a encuadrar, a través de esa ventana, a las personas que descubren el cadáver del hombre asesinado. Al principio se puede pensar que el travelling corresponde a la *tensión mental* del hombre tendido en la cama y que se pregunta dónde está la joven que lo acompaña, y después del disparo fatal, que la sigue afuera con una *mirada espiritual* (lo cual corresponde a la imagen consistente en mostrar, en una sobreimpresión, al muerto que sale de su envoltura carnal) y asiste al descubrimiento de su propio cadáver. Esta travesía virtual de la reja es como un paso *más allá del espejo* de las apariencias: el cine está en condiciones de representar el máximo de irrealidad con el máximo de realismo.

[30] Por supuesto, esta justificación psicológica sólo es determinable *a posteriori*: cualquier procedimiento expresivo ha de ser descifrado para comprender, y hay que aprender a *leer* un film.

# 9

# La profundidad de campo

En fotografía, la definición de la profundidad de campo es la siguiente: es *la zona de nitidez (para una distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque.* La profundidad de campo es mayor cuanto más reducida es la apertura del diafragma y más corta es la distancia focal del objetivo.

En cine, los problemas son los mismos, pero la idea de profundidad de campo es de mayor importancia, pues la cámara filma personajes que se desplazan y también se desplaza ella misma. Pero en este caso nos interesa el aspecto estético de la profundidad de campo. Desde este punto de vista, la noción depende de la realización. Se llama "realización en profundidad" al hecho de escalonar a los personajes (y los objetos) en varios planos y de hacerlos actuar lo más posible según una dominante espacial longitudinal (el eje óptico de la cámara). La profundidad de campo es mayor cuanto más alejados estén los segundos planos y el primer plano entre sí y cuanto más cerca del objetivo se halle éste.

La profundidad de campo tiene extrema importancia pues implica *una concepción de la realización* e incluso *una concepción del cine.* Durante mucho tiempo, la realización cinematográfica se concibió como la dirección teatral, dado que el espacio dramático tenía notoriamente la forma de un escenario teatral: los personajes "actuaban" frente a un decorado, situados en línea perpendicular al eje óptico de la cámara y vueltos hacia ésta, es decir, hacia el espectador. Por el contrario, la *realización en profundidad* se elabora en torno del eje de la cámara, en un espacio longitudinal en que los personajes se mueven con libertad: el interés tan especial que presenta esta clase de realización está dado sobre todo por el hecho de que el primer plano se combina audazmente con el plano general, con lo que agrega acuidad de análisis y capacidad de con-

flicto psicológico ante la presencia del mundo y el entorno de las cosas en encuadres de excepcional intensidad estética y humana. Siendo necesario justificar el prestigio de la profundidad de campo, bastaría señalar que corresponde a la *vocación dinámica y exploradora de la mirada humana*, que capta y escudriña en una dirección precisa (dada la estrechez de su campo de nitidez) y a distancias muy variadas (dado su poder de acomodación). En teatro exploramos el escenario con la mirada para buscar en él nuestro centro de interés: en cambio, la cámara indaga en la profundidad del mundo y de las cosas.

Nunca se podría insistir demasiado en este importante aspecto de la actividad creadora del film. La profundidad de campo ha suscitado una abundante literatura desde 1945 y la revelación de *Ciudadano Kane* (aunque ya haya sido empleada por Stroheim, Wyler y Renoir, entre otros), pero era natural antes de 1925 según demuestra la mayor parte de las películas mudas: en El *caso Dreyfus* de Méliès se ven personajes que se acercan a la cámara hasta encontrarse en primer plano, sin cambio de enfoque, como en una película de Griffith, donde uno de los personajes se dirige hacia la cámara hasta estar en primer plano, mientras las comparsas del segundo plano siguen siendo nítidas. Lo que hace que la profundidad de campo no tuviera entonces un valor expresivo especial, es que se desconocía porque la realización era aún teatral, y también tal vez porque era natural por razones técnicas que Georges Sadoul ha expuesto: "Un objetivo con profundidad de campo es el que permite conseguir —así como la visión de un solo ojo— la misma nitidez tanto para objetos lejanos como para objetos cercanos. Luis Lumière ya había empleado en 1895 un objetivo como éste en su famosa *Entrada de un tren en la estación de La Ciotat*, en donde se veía la locomotora acercándose desde el horizonte, aumentar de tamaño y arremeter contra los espectadores. Durante treinta años ésos fueron los objetivos más divulgados. Después de 1925, el uso de películas pancromáticas, entonces poco sensibles, obligó a abandonarlas por objetivos más luminosos; éstos, cuando fotografiaban primeros planos, perdían los detalles más alejados en una confusa bruma. En estos inconvenientes también se hallaron muchas ventajas técnicas. Los objetivos de campo profundo hubieran podido utilizarse nuevamente, una vez que mejoró la sensibilidad de las películas. Pero ya eran obsoletos y la excelente escuela de operadores franceses los despreciaba. Para algunos técnicos fue una "revelación", cuando se estrenó en Francia *Ciudadano Kane*.[1] Entre otras causas,

[1] *La nouvelle critique*, nº 1, diciembre de 1948. La película *pancromática* reemplazó a la *ortocromática*.

acaso hayan sido determinadas necesidades técnicas una de las razones de la aparición de lo que se ha denominado "estética del montaje", que —entre otras consecuencias— desembocó en una fragmentación máxima del mundo cinematográfico; el espacio dramático se hallaba dividido en una gran cantidad de planos, al haberse extremado el papel analítico de la cámara: el espacio era, literalmente, "temporalizado" por el desglose, y la contigüidad era reemplazada por una continuidad.[2] Ya he nombrado las demás razones de este fenómeno: al faltar el elemento sonoro, el realizador se veía obligado a introducir tomas explicativas; por otra parte, hemos visto, un montaje rápido, impresionista, puede adquirir una plenitud sugestiva que la imagen sola, amputada del sonido, es incapaz de brindar. Con la aparición del cine hablado, los realizadores pudieron disponer del contrapunto sonoro, que aumentaba los medios descriptivos a su alcance, y esto les permitió emplear el montaje sólo en virtud de las necesidades de la narración y concebir una realización más sencilla y natural.

La obra de Renoir es muy significativa en cuanto a la necesidad de volver a introducir el espacio en la realización: todas sus películas abundan en movimientos de cámara destinados a hacer notorio el espacio dramático y a definir relaciones espaciales; por otra parte, su empleo de la profundidad de campo es magistral a partir de *Boudu salvado de las aguas* (la hilera de cuartos en el piso de los Lestinguois). La que muestra mejor este sentido del espacio en la obra de Renoir y cómo los movimientos de cámara y la profundidad de campo reemplazan en cierto modo el desglose clásico es *La regla del juego*. Daré dos ejemplos: al comienzo de la película, la Chesnaye, que discute con Octave, de pronto se dirige a Lisette, que se encuentra en la habitación vecina: no hay cambio de plano; hay una larga trayectoria que habrá de buscar la respuesta de la doncella. Respecto de la profundidad de campo, recuérdese la escena en que, en un largo pasillo, se ve a Jurieux y a La Chesnaye conversando en primer plano; más lejos, a Lisette, que los

[2] En esa época, la distribución de zonas del *flou* y zonas de *nitidez* corresponde a menudo a un encuadre virtual: por ejemplo, en una conversación entre dos personajes, no se recurre al campo-contracampo habitual sino que, al ser filmados ambos en profundidad y sin cambio de plano, se enfoca en forma alternada a uno (en primer plano) y a otro (en segundo plano) (*La jeune fille au carton à chapeau* [*La muchacha de la sombrerera*]).

escucha, y aun más al fondo a Octave (a unos treinta metros de la cámara, por lo menos), que llama a Lisette a media voz y le pide que se acerque; aparte que conviene recordar que una escena así hubiese sido imposible en tiempos del cine mudo, podemos suponer que en una realización menos audaz se habrían necesitado cinco o seis tomas para mostrar a los personajes, sus movimientos, y precisar sus relaciones espaciales.

La profundidad de campo permite una realización "sintética" en que los desplazamientos en el cuadro tienden a sustituir el cambio de plano y el movimiento de cámara. Creo que es útil recordar algunos ejemplos que ponen de manifiesto el aporte de la profundidad de campo. En primer lugar, por el estatismo de la cámara y la longitud de las tomas, contribuye a crear en ciertas circunstancias —por el hecho de que los personajes se hallan insertos o incrustados en el decorado— una impresión de ahogo o encarcelamiento muy vívida: el papel de los techos en la obra de Welles resulta muy claro al respecto. La mayor parte de las veces permite —repito— una realización longitudinal: los personajes ya no entran por la derecha o por la izquierda sino por delante o por el foro y giran en torno del eje, acercándose o alejándose según la importancia de sus palabras o de su conducta.

Este empleo de la profundidad de campo permite efectos interesantes desde el punto de vista dramático:

— la simultaneidad de varias acciones, tales como la famosa escena de *Ciudadano Kane*, en que el padre y la madre, en primer plano, firman el contrato mientras que hacia el fondo, por la ventana, se ve al joven Kane jugando en la nieve;

— el ingreso en primer plano, en el campo, de un personaje u objeto, intensa sorpresa para el espectador: de un modo dramático, en *El tesoro de la Sierra Madre*, la súbita aparición de las piernas de un hombre provisto de un temible machete en el plano de los buscadores de oro que no se han percatado de su presencia; en *Night and the city* [*La noche y la ciudad*] un hombre fugitivo aparece precedido en travelling hacia atrás y en primer plano por la cámara, hasta el momento en que una mano irrumpe en el cuadro y lo toma brutalmente del cuello; también, en *Rotación*, de Staudte, este sobrecogedor efecto se sitúa en una calle desierta durante la batalla de Berlín en 1945: una mujer sale de una panadería con un pan en la mano y corre hacia la cámara (inmóvil a lo

largo de todo el plano y colocada al ras del suelo) y sale del campo en primer plano hacia la izquierda; al mismo tiempo, una granada pita y explota cerca, y en la pantalla vacía por un instante se ve resurgir en primer plano la mano inerte de la mujer que suelta el pan, que rueda por el suelo; pero el efecto también puede ir acompañado por un movimiento de cámara;

— la presencia *en escorzo*[3] y en primer plano de un personaje se puede justificar por el hecho de que la escena es vista, por así decir, por sus ojos: en *Ella bailó sólo un verano*, la escena en que los dos jóvenes se enamoran (el muchacho toca la guitarra y canta) está mostrada desde el punto de vista de Sigrid, la solterona (de espaldas, en primer plano), que parece paralizada por presentir el drama que nacerá de ese amor "prohibido".

Vemos esbozarse dos direcciones bastante opuestas en el empleo de la profundidad de campo: primero, la tendencia a insertar a los personajes en el decorado en *largos planos fijos* en que la inmovilidad de la cámara valoriza el drama psicológico; segundo, la tendencia a hacer hincapié en el escalonamiento de los planos en toda la profundidad, con una intención dramática y *sin que por eso se suprima el encuadre clásico*. Es evidente que en el primer caso el realizador se ve amenazado por un peligro: el de "hacer teatro", en razón de la unicidad del punto de vista y de la longitud de las tomas: iba a decir "de los cuadros"; sólo se alejará de él compensando el estatismo de la cámara con una dinamización del contenido del cuadro: ya mediante una composición audaz, ya mediante un ángulo "anormal" (el contrapicado, por ejemplo), ya mediante el uso de estructuras luminosas enérgica y violentamente contrastadas (la escena de la sala de proyecciones de *Ciudadano Kane*, ya citada), etcétera.

Así, la célebre escena de la cocina, en *Los magníficos Amberson*, que dura cinco minutos sin cambio de plano e incluye sólo una corta panorámica que modifica ligeramente el cuadro, sólo "supera la pantalla", porque el drama alcanza un singular vigor, reforzado por una llamativa complejidad. Este uso de lo que se llama "plano-secuencia" evidentemente debe estar

[3] Es decir, una aparición parcial en el borde de la pantalla.

justificado por una intención estética o dramática.

Para evitar el riesgo de estatismo y monotonía es preferible hacer actuar a los personajes en el espacio, de modo que se cree una especie de encuadre virtual, basado no en los cambios de plano habituales sino en una variación de la distancia relativa de los personajes respecto de la cámara, cambio del plano de perspectiva recalcado —si es preciso— con movimientos de cámara.

De este modo, la soberana libertad de Renoir, que en un primer momento habría podido parecer un tanto desordenada, manifiesta una genial desenvoltura[4] que es uno de los mayores factores de su vigor expresivo. Ocurre que *supo emplear al máximo la profundidad de campo sin obligar a su cámara a la completa inmovilidad y sin recurrir a tomas interminables.* Por otra parte hay que señalar que, incluso en Welles, las escenas en que la cámara está totalmente estática (y asimismo los personajes, a veces) incluyen un encuadre virtual. El intento de suicidio de Susan, en *Ciudadano Kane*, está tratado en un solo plano en el cual se ven en primer plano (el doble sentido de la palabra "plano", la verdad, es muy molesto) el vaso y el frasco de veneno; en segundo plano, y casi indistinguible en la sombra, la cabeza de Susan; al fondo, la puerta bajo la cual pasa un rayo de luz y a la que Kane acaba de golpear. También observemos la importancia del sonido (los jadeos de Susan, los golpes de Kane): Welles ha logrado una notable realización en el sonido, y podríamos decir que la escena se halla "encuadrada" entre el sonido y la imagen, puesto que la imagen del rostro descompuesto de la joven mujer y la de Kane que llama a la puerta son reemplazadas por planos sonoros. El desglose de la escena, virtual, hubiera podido ser el siguiente: plano general de la habitación, primer plano del rostro de Susan, primer plano del frasquito de veneno, plano general del cuarto con el ruido en off de los primeros golpes de Kane, plano de Kane afuera tocando a la puerta, etc. Todos estos "planos" están en la secuencia, pero algunos son puramente sonoros, y en vez de haber sido "desglosados" y colocados uno tras otro fueron reali-

[4] Pienso en el plano de la llegada de los invitados al castillo, en que un personaje atraviesa el campo en primer plano y "tapona" literalmente la pantalla durante una fracción de segundo (*La regla del juego*).

zados simultáneamente; es evidente que, pese a la unicidad del punto de vista, estamos muy lejos del teatro... Pero antes que nada, gracias a la prodigiosa riqueza dramática de ese "plano-síntesis", más que a la profundidad de campo en sí.

*Los mejores años de nuestra vida* también brinda un ejemplo de *dirección de la profundidad de campo*. Recuérdese la llegada de Homer, el marino lisiado, al bar de su amigo Butch: Homer entra en segundo plano y mira sonriendo a Butch, sentado al piano en primer plano, que aún no lo ha visto; un cliente, sentado en segundo plano de espaldas a la cámara, levanta la vista hacia el marino y se da vuelta para ver a quién se dirige la sonrisa. Es significativo que Wyler, en una escena en que la profundidad de campo se emplea de un modo claro e inteligente, haya pasado por la necesidad de explorar el espacio dramático, en la medida en que éste incluye una dialéctica espacial entre dos individuos, mediante la mirada del cliente: este gesto sólo reemplaza un plano que, en un desglose "normal", habría mostrado lo que el marino miraba, es decir, a Butch, visto desde la entrada en el bar.[5]

De este modo, la profundidad de campo ha vuelto a introducir en el cine, como reacción contra el encuadre clásico, la representación del *mundo como totalidad*: el espacio ya no es fragmentado y temporalizado sino que se nos da en masa y, así como ante la realidad exterior, tenemos que tomar de él las estructuras relacionales (entre personajes) y las secuencias causales (de acontecimientos). ¿Hay que alegrarse por esta disminución del papel del encuadre (y por lo tanto, del montaje), y afirmar —junto con André Bazin— que el encuadre clásico "no deja libertad alguna al espectador respecto del acontecimiento" y que "implícitamente plantea que tal realidad en cierto momento tiene un único sentido respecto de un acontecimiento determinado"? "En la realidad, continúa Bazin, cuando estoy empeñado en una acción, mi atención, dirigida por mi sentido de la observación, procede asimismo a una especie de encuadre virtual en que el objeto pierde para mí, en efecto, algunos de sus aspectos, para convertirse en signo o instrumento... Ahora bien; el encuadre clásico suprime totalmente esa espe-

[5] Acerca de este tema, véase el importantísimo artículo de André Bazin, en la *Revue du cinéma*, núm. 10 y 11 (febrero-mazo de 1948).

cie de recíproca libertad entre nosotros mismos y el objeto...".[6] Me parece indispensable subrayar que esta libertad que nos restituye la profundidad de campo es bastante utópica, ya que la experiencia demuestra —acabamos de verlo— que en la mayoría de los casos la puesta en escena en profundidad nos impone un encuadre virtual que actúa en el espacio del cuadro o incluso en el tiempo de la escena y encadena nuestra atención. Por otra parte, suponiendo que exista tal libertad, quizá sería contradictoria con la idea de obra de arte, pues lo que aparece en la pantalla, por supuesto, no es la realidad sino una imagen de ella, la visión personal y subjetiva del realizador y, por consiguiente, una *realidad estética*. Frente a esta realidad segunda, nuestra libertad permanece pero cambia de plano: ya no tenemos que emitir juicios de hecho sino de valor; el problema es saber si esta realidad segunda existe *estéticamente*: si la rechazamos quiere decir que el realizador ha fracasado en su intento de imponernos su visión del mundo.

Un avance técnico proporcionó a los realizadores un medio expresivo a la vez práctico y eficaz: se trata de los objetivos de distancia focal variable (*zoom*, *pancinor*), que permiten hacer los llamados *travellings ópticos*. Estos son puramente virtuales, ya que no se acompañan con un desplazamiento de la cámara, y como sólo se efectúan según el eje de la cámara, es lógico estudiarlos en el cuadro de la profundidad de campo.

Estos travellings ópticos, al darle al realizador una libertad casi infinita, permiten efectos sensacionales, absolutamente irrealizables de otra manera: se nos muestra en primer plano a un alpinista aferrado a un pared rocosa, y un fulgurante travelling hacia atrás nos ofrece la totalidad del paisaje: el hombre, minúsculo y frágil insecto, está trepando la formidable aguja rocosa. La distancia focal variable permite combinar, pues, dentro de ciertos límites, las ventajas del gran angular, focal corta (gran campo, gran profundidad) y las del teleobjetivo (campo estrecho pero aumento de tamaño): el realizador ya no está clavado en el suelo o limitado a las posibilidades de una grúa sino que casi al instante puede ir a buscar en un plano general tal detalle que desea mostrar en primer plano en la pantalla.

El interés espectacular del procedimiento es evidente; su importancia estética no es menor. Durante un travelling óptico (supongamos un travelling hacia adelante), el espectador (contrariamente a lo

[6] *Orson Welles*, págs. 57-58.

que sucede en un travelling común) no tiene la impresión de recorrer con la cámara un espacio sólido e indeformable sino que cree ver comprimirse ese espacio (por achatamiento de los planos entre sí) y densificarse: la variación de la distancia focal modifica, en efecto, la posición relativa de los planos del espacio entre sí. La distancia focal variable acapara las ventajas estéticas de la focal corta —gran angular— (gran profundidad que permite primerísimos planos en un campo totalmente claro) y las de la focal larga —teleobjetivo— (aplastamiento de los planos distantes, lo que da a la imagen una intensidad dramática y plástica absolutamente inigualable). Además, con la velocidad y violencia de la que es capaz, el travelling óptico tiene un valor de choque psicológico considerable.

El redescubrimiento de las posibilidades expresivas de la profundidad de campo y su uso consciente marcan una etapa importante de la evolución del cine. Condicionada en parte por descubrimientos técnicos (logro del sonido, películas rápidas, objetivos de campo total y con distancia focal variable), manifiesta en el plano estético el último esfuerzo del cine por desestimar el dominio del teatro y se caracteriza por un nuevo uso del espacio, y por lo tanto del tiempo (ya volveremos sobre esto), en la realización. Por esta razón, la asimilación de la profundidad de campo quizás ha marcado para el cine contemporáneo la suprema conquista de su autonomía, pues acentúa la *estilización* de la representación de lo real, como bien ha demostrado Jean Mitry: "En la realidad [...] no podemos captar según un mismo enfoque los objetos situados ante nosotros y los segundos planos. Lo que 'expresa' la imagen cinematográfica es lo que expresa una imagen 'intelectual' bastante alejada de nuestra percepción normal. También en ella se manifiesta la diferencia entre lo real inmediato y la imagen, *mediatizada* más que nunca". Merced a la profundidad de campo, señala, "el espacio y el tiempo [...] constituyen una totalidad homogénea", de modo que "a la composición de un espacio indiferente a la duración que contiene, hoy sucede la estructuración de un verdadero 'espacio-tiempo' [...]. Lo que trata de cernir el cine contemporáneo[5] es la 'duración vivida', la duración 'haciéndose' ".[7]

[7] *Op. cit.*, tomo 2, págs. 50 y 51.

# 10

# Los diálogos

Como es lógico, los diálogos (y sus formas anexas: monólogo y comentario) tendrían que haber ocupado un lugar en el capítulo dedicado a los *elementos cinematográficos no específicos*. Sin embargo, su estudio hubiese sido molesto, antes del de los fenómenos sonoros, por presuponer una determinada cantidad de conclusiones sacadas del capítulo 7.

Por otra parte, precisamos que si los diálogos no son un medio expresivo propio del cine, tampoco dejan de ser un medio expresivo fundamental. Por impulso de una incurable nostalgia del cine mudo sería erróneo considerar los diálogos como un procedimiento narrativo parásito y accesorio. Ya he denunciado el absurdo y falso argumento que consiste en decir que el cine, al hacerse hablado, dejó de ser un lenguaje universal; ya dije que la mayoría de las películas mudas estaban llenas de intertítulos cuya palabrería siempre interrumpía la continuidad de las imágenes. Al hacerse sonoros, los diálogos plantearon problemas técnicos de traducción simultánea: los subtítulos constituyeron la solución menos mala. Pero repito que en el cine hablado la función de la palabra como elemento de la realidad y factor de realismo es normal e indiscutible. Queda por definir cuál puede ser.

El diálogo no se puede poner en el mismo nivel de importancia que el montaje, que es, sí, el elemento más específico del lenguaje cinematográfico; la palabra es un factor constitutivo de la imagen (factor privilegiado por la importancia de su función significante), y por esta razón está sometida al encuadre del mismo modo que los demás ruidos[1] y la música, que, no

[1] "La voz es un 'ruido' que se mezcla con otros ruidos", dice Antonioni.

obstante escapa en cierto modo al encuadre ya que sirve también —y de un modo accesorio— para vincular las tomas entre sí al crear una continuidad sonora. Como elemento de la imagen, que suele ser realista, el diálogo se ha de usar —en principio— de un modo realista, es decir, conforme a la realidad: acompañar normalmente el movimiento de los labios de un personaje. Es el caso más general, aunque haya muchas e interesantes excepciones sobre las cuales volveré a hablar más en detalle en el capítulo siguiente.

La vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que es *un elemento de identificación de los personajes*, en la misma medida que el vestuario, el color de la piel o la conducta general —y, por otro lado, un elemento exótico—; hay, pues, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. *La palabra es sentido pero también tonalidad humana*, y por esta razón el doblaje es una monstruosidad artística: Renoir suele decir que los culpables, de haber vivido en la Edad Media, habrían sido quemados por dar a un cuerpo una voz que no le pertenece. Lo hemos visto, respecto de las versiones dobladas de *Rocco y sus hermanos* o de *El gatopardo:* es mucho menos arbitrario doblar a actores franceses al italiano que quitarle a un diálogo, mediante el doblaje, su color nacional específico; al respecto, no hay nada más catastrófico que el doblaje de las películas italianas, que las priva de su ritmo rápido y de la tonalidad musical que forman el encanto de la lengua de Dante, sin hablar de la incompatibilidad entre la mímica gestual italiana y las palabras francesas, por ejemplo. El respeto a la lengua nacional es una elemental actitud de honestidad y, a la vez, una prueba de inteligencia dramática; el hecho de que los personajes hablen en su lengua materna acrecienta considerablemente la credibilidad de la historia y permite escenas impregnadas de un conmovedor simbolismo. La dualidad de las lenguas también ha proporcionado a Pudovkin la ocasión de una interpretación vigorosamente dramática en *El desertor*: cuando el obrero alemán, de visita en la URSS en 1933, confiesa a sus compañeros rusos que se considera un desertor porque ha pensado quedarse en ese país más que en volver a Alemania para luchar contra Hitler, los rusos empiezan a aplaudir a rabiar palabras que no entienden; después se van

callando, al ver la emoción y la turbación del orador. Un efecto análogo vemos en *El tercer hombre*, cuando el amigo de Harry Lime y la joven austríaca llegan al edificio en donde el portero a quien querían ver acaba de ser asesinado: un niño comienza a repetir "Mörder!" (asesino) señalando al norteamericano; éste no entiende, pero se siente que crece la curiosidad desconfiada de la gente, al mismo tiempo que la inquietud de la joven mujer, y ambos se verán obligados a huir.

Renoir en *La grande illusion* [*La gran ilusión*], René Clément en *La batalla del riel* y *Los malditos*, Melville en *El silencio del mar*, Autant-Lara en *El cruce de París* y *El bosque de los amantes* y Dewever en *Les honneurs de la guerre* [*Los honores de la guerra*] no han vacilado en hacerles hablar a los alemanes su lengua, y esta sencilla honestidad da a sus películas un tono de autenticidad irreemplazable. En los albores del cine hablado, en *Allô Berlin? Ici Paris!* [*¿Hola, Berlín? Aquí París*] Duvivier apenas había podido evitar el doblaje del alemán al hacer desarrollar en forma paralela dos acciones idénticas que se explicaban entre sí (una en Berlín y la otra en París). El desconocimiento de los protagonistas de sus lenguas recíprocas incluso ha servido, a veces, de argumento dramático.

El principal peligro que acecha a los realizadores con respecto al diálogo es el de *hacer prevalecer la explicación verbal por sobre la expresión visual*: de modo que todo relato puramente verbal debería ocupar poco lugar en el cine, pues la imagen puede mostrar los acontecimientos, pero sobre todo, con los medios a su disposición (la metáfora y el símbolo, en especial, y también los movimientos de cámara, los ángulos de toma, los encuadres y los ruidos), *el film puede significar sin tener que decir*, es decir, trasponer el sentido del plano del lenguaje verbal al de la expresión plástica.

Es evidente que siempre que sea posible *la palabra debe evitar cumplir la función de simple paráfrasis icónica* (aquí vemos un principio válido para la música). Pero también, y esto es lo más importante, el director puede jugar con la *posible dualidad entre las palabras y el contenido fáctico de la imagen*: de esta confrontación puede hacer surgir (como contrapunto o contraste) efectos simbólicos muy ricos desde el punto de vista del lenguaje.

Puede haber dualidad entre la palabra y la expresión del

rostro del que habla; en tal caso, el contrapunto es normal y no hay razón para insistir, pero el contraste es más interesante: en *Tormenta sobre Asia*, los oficiales ingleses, para engañar a sus huéspedes mongoles, fingen sonreír mientras hablan de repentino ataque de los partidarios soviéticos; denunciado por los gritos del loro del marinero a quien ha embriagado para entregarlo a un capitán buscador de hombres, el reclutador de *The long voyage home* [*El largo viaje a casa*] se esfuerza por cantar alegremente mientras su rostro refleja un terror glacial. El paralelo entre la palabra y el gesto puede suscitar un efecto de contrapunto (el galán joven de *Le silence est d'or* acompaña el relato de su propia decepción amorosa con martillazos asestados a un larguero del decorado), o de contraste (en *Tormenta sobre Asia*, un oficial inglés sugiere agregar el término "libertad" a la declaración que el comandante británico se propone hacer en nombre del "descendiente de Gengis Kahn", y mientras habla agita el revólver; en *La sombra de una duda*, el tío Charlie afirma a su sobrina que sólo ha cometido una nimiedad mientras retuerce un trozo de papel entre los dedos, con gestos de estrangulador). Hay un contrapunto palabra-objeto en *La cuerda*, en que la agitación cada vez más rápida de un metrónomo acompaña el aumento del miedo pánico que causan a uno de los asesinos las preguntas insidiosas del profesor; contraste palabra-objeto, en *Amanece*, cuando el adiestrador de perros trata de enternecer a François contándole que es un expósito de la Asistencia Pública, mientras al lado de él un sifón "llora" lágrimas de agua de Seltz. Entre la palabra y la música-ruido puede haber contrapunto (véase el ejemplo citado de *Roma, ciudad abierta*, en que una melodía de jazz aviva el dolor del hombre que acaba de perder a su amada) o contraste (véase el ejemplo también citado de la *Obertura de Egmont*, que reduce a su justo valor las irrisorias mentiras del cínico colaboracionista de *Las puertas de la noche*). Asimismo podría haber un contraste de la palabra consigo misma en la interpretación de *Así se templó el acero*. Por otra parte, se ha visto que la palabra se puede elidir a favor de la imagen y viceversa (*Bajo los techos de París*), pero señalemos también que la palabra puede encontrarse en un plano distinto del de la imagen: los diálogos en primer plano sonoro en una imagen en que los interlocutores se encuentran en plano general, en un avión o un auto y se encuentra un uso sistemático de esta alte-

ración de la perspectiva sonora en *La pointe courte*, que parece haber marcado un hito en este campo. Y, por supuesto, no se ha de olvidar que palabras e imágenes pueden estar en *tiempos* diferentes (*Hiroshima mi amor*).[2]

Esta técnica del contrapunto y del contraste puede realizarse también en el *campo-contracampo*, empleado corrientemente en los diálogos, por la facultad que tiene el director de mostrar al que habla o al que escucha; resulta interesante observar a un individuo ridículo y tímido cuando dice: "Te quiero", mientras que será preferible ver el rostro de un espantajo a quien se le ha hecho una declaración; por regla general se habrá de mostrar al que habla o al que escucha según que el contenido dramático de las palabras sea más importante en el primero o en el segundo; siempre está la posibilidad de mostrar la expresión del rostro del que habla o el efecto de las palabras en el que las recibe como un golpe o una herida.

*La voz en off* (proveniente de una fuente externa al cuadro de la imagen) permite efectos muy interesantes. En *Las vacaciones del señor Hulot* se ve a un veraneante de edad madura seguir con la vista y detenidamente a una joven y bonita bañista, mientras que su arisca esposa (fuera del cuadro) lo llama con un tono cada vez más exasperado. Una situación singularmente más tensa encontramos en *La cuerda*: en un largo plano fijo, la cámara encuadra a la mujer de servicio a punto de destapar un cofre que contiene el cadáver y de traer los libros que piensa colocar en su interior; mientras tanto, fuera del campo, los padres de la víctima y los asesinos discuten sobre los posibles motivos de la ausencia del joven y se va sintiendo que aumenta la inquietud de unos y el terror de otros.

El comentario subjetivo en tercera o primera persona (monólogo interior) se emplea con asiduidad.[3] Permite liberar las imágenes de una parte de su función figurativa y explicati-

[2] Señalemos un curiosísimo efecto empleado en *Silent dust* [*Polvo callado*]: un individuo (voz en off) cuenta su pasado y se ven en la pantalla acontecimientos que va evocando; pero advertimos en seguida que las imágenes no corresponden a lo que dice y nos damos cuenta de que miente. Véanse también las contradicciones entre el texto y las imágenes en *La vida en rose* [*La vie color de rosa*], *El señor Ripois* y *The designing woman* [*La mujer astuta*].

[3] Se analizará más ampliamente en el siguiente capítulo.

va y, en especial, expresar sutilezas y matices que las imágenes por sí solas son incapaces de reflejar (véase todo el cine psicológico: Resnais, Kast, Astruc, etc.).

## Los distintos tipos de diálogo[4]

Se pueden distinguir varios, desde el punto de vista de la especie y de la calidad de la lengua que emplean:

—*los diálogos teatrales*: son estrictamente escritos, como en teatro, y están hechos para ser *dichos* ante la cámara, así como frente a las butacas de la platea; es el triunfo de la expresión del autor y del alma callejera, típicamente francesa, que ilustran Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard y muchos otros;

—*los diálogos literarios*: la elipsis, la alusión, el medio tono y el silencio tienen su lugar: abundan también las expresiones del autor, pero la sumisión necesaria a la imagen se halla más acabada; también en ellos se encuentran todas la tendencias posibles, algo típicamente francés: la noble lengua literaria (inspirada en los siglos XVII y XVIII), introducida en el cine por Giraudoux *(La duchesse de Langeais)* y Cocteau *(Las damas del bosque de Boloña)*; el humor aristocrático y la afectación refinada en la obra de Alain Resnais, Pierre Kast y Chris Marker, por ejemplo); los recitativos líricos inspirados en la ópera (los de Marguerite Duras para *Hiroshima mi amor* y los de Alain Robbe-Grillet para *El año pasado en Marienbad*); por último, la poesía extravagante e insólita de la cual Prévert es el mejor ejemplo en los más diversos tonos: los fuegos artificia-

[4] Veamos cómo caracteriza Malraux, en su *Esbozo de una psicología del cine*, los distintos tipos de diálogo cinematográfico (respecto de la novela y el teatro): "El diálogo en la novela sirve, en primer lugar, para exponer. [...] El cine trata de valerse lo *menos* posible de ese tipo de diálogo. [...] Después, para caracterizar a los personajes. [...] Pero tanto el cine como el teatro dan menos importancia que la novela al diálogo de tono, porque el *actor* basta para darle al personaje una existencia física y hasta un aparte de personalidad. [...] Por último, el diálogo fundamental: el de la 'escena'. [...] Ahora el cine basa una parte de su fuerza [...] en este tipo de diálogo".

les verbales se suelen cargar de delicados matices; una pretensión caricaturesca en profundidad ("Pinto las cosas que están detrás de las cosas", *El muelle de las brumas*), una lógica pasional muy conmovedora. ("No puedes ser malo porque te amo", *El muelle de las brumas*), una resonancia poética bastante insólita "Usted volverá a tirar al mar la estrella de mar", (*Remorques*), un humorismo que llega hasta la chifladura ("Usted ha dicho: 'Raro, raro'. Yo dije: 'Raro. ¿Raro? ¡Qué raro!'", *Drôle de drame* [*Un drama divertido*]);

—los diálogos "realistas", o sea, cotidianos, más hablados que escritos y que traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con naturalidad, simplicidad y claridad. En esta categoría, aunque no se trate precisamente de diálogo, se puede incluir la palabra improvisada, enaltecida por el *cine directo*: en las películas pertenecientes a este género, los individuos dicen en cierto modo su propio texto, con mayor o menor espontaneidad y naturalidad.

Respecto del estilo de los diálogos creo conveniente hacer un paréntesis acerca del tiempo gramatical del acompañamiento verbal de las imágenes. Se pueden distinguir dos tiempos privilegiados: el *presente* y el *imperfecto* del indicativo. El presente (incluso y en especial cuando se aplica a imágenes del pasado) le brinda al complejo texto-imagen una intensidad dramática excepcional porque actualiza el pasado, así como lo hace nuestra conciencia: se ha empleado de un modo admirable en *Hiroshima mi amor*, *Tierra sin pan* y *Diario de un cura rural*. El imperfecto (el tiempo de la acción mientras se hace, luego, de la *duración*) es un poderoso factor de poesía, de ensoñación, nostalgia y tristeza.

El bellísimo comentario de Jean Cayrol para *Noche y niebla* combina a las mil maravillas los efectos respectivos de ambos tiempos: a las imágenes del presente (las imágenes en colores del campo de concentración ya abandonado), el imperfecto agrega una meditación dolorosa sobre la olvidadiza memoria de los hombres y de la naturaleza; a las imágenes del pasado (las escenas del archivo en blanco y negro), el presente da una violencia desgarradora al reactualizar los horrores nazis y la angustia de los años bélicos.

Los diálogos tienen gran importancia en el cine, y parece que diálogos "realistas" fueran más específicamente cinemato-

gráficos; sin embargo, casi no se puede definir lo que debe ser regla en la materia: todo se permite, tanto en éste como en los otros campos del lenguaje cinematográfico, y parece que un solo defecto fuera redhibitorio: *no estar en situación*. No obstante se puede creer que el diálogo siempre debería ceder preferencia a la imagen, de la cual es uno de los componentes, y asimismo preservarse del pleonasmo en beneficio del contrapunto: así como la música, la palabra debe seguir su propia línea.

Según palabras de Bresson, ¿es cierto que el cine sonoro es el que inventó el silencio? En verdad, el silencio fue valorado como elemento dramático; también es cierto que el primer plano de un rostro es infinitamente más elocuente que las más hermosas exaltaciones líricas.

Sin embargo, una vez reconocido esto, no podríamos escandalizarnos —en nombre de una supuesta superioridad del cine mudo, que por mi parte me parece errónea— del lugar importante que ocupan los diálogos en la pantalla: lo fundamental es que se empleen de un modo inteligente, de manera que haya entre ellos y la imagen una relación dialéctica valorizadora. ¿Acaso lo más importante no es que los realizadores se hayan liberado definitivamente, a la vez, de la estética del cine mudo y de la tiranía del teatro filmado?

# 11

# Los procedimientos narrativos secundarios

Junto con el montaje, los movimientos de cámara y los diálogos existe una gran cantidad de procedimientos narrativos, es decir, modos de representar y efectos visuales y sonoros cuyo fin es adelantar la acción introduciendo un elemento dramático o significando una actitud o un contenido mental de los personajes. Estos procedimientos son quizá menos importantes, o menos fundamentales que los estudiados anteriormente, pero no por eso son menos específicamente cinematográficos, y merecen nuestra especial atención dentro de esta categoría. Su cantidad y diversidad dificultan una clasificación más precisa; me limitaré a distribuirlos en dos grandes grupos.

## Procedimientos objetivos

Se llaman así por hacer un uso "realista" de los elementos de la acción, es decir, no recurren a ningún medio expresivo que perjudique la verosimilitud representativa de la imagen o del sonido (material o psicológicamente); en segundo lugar, porque su fin no consiste primordialmente en expresar el contenido mental de un individuo sino en llevar a cabo la evolución del relato: son, pues, *procedimientos dramáticos* más que psicológicos.

Abramos un paréntesis para decir algo sobre los *intertítulos* (o *subtítulos* o *cartones*) de las películas mudas, que durante treinta años fueron el principal procedimiento secundario. Por lo visto indispensables, fueron una solución fácil (así como los diálogos hoy), en la medida en que su uso eximía de procurar medios expresivos originales.

Muy buenos cineastas se han visto molestos por esa ne-

cesidad y trataron de esquivarla. Así, en *Le rail* [*El riel*], de Lupu Pick, posee un solo intertítulo, la frase "Soy un asesino", que el guardaagujas que acaba de matar al seductor de su hija suelta delante de los pasajeros de un tren. Cuando Dreyer dirigió su *Juana de Arco*, a fines del cine mudo, se vio tremendamente fastidiado por la imposibilidad de usar el hablado para evitar los cartones que en todo momento quebraban la magia de los rostros.

Sin embargo supo darles a los subtítulos una sorprendente calidad, que León Moussinac no vaciló en comparar con la calidad plástica de las imágenes. Muchos realizadores les dieron a los intertítulos una función lírica (Griffith, Gance) o épica (Vertov, Eisenstein) o una función dramáticamente figurativa mediante disposiciones gráficas: por ejemplo, la palabra "Hermanos", cada vez más grande cuando la escuadra pasa delante del Potemkin triunfante, o en *La aurora* la oración "¿No podríamos ahogarla?", que parece *deslizarse* hacia la parte inferior de la pantalla así como el futuro cadáver de la joven a quien está dirigida esa intención criminal.

Había también en esto un intento de integrar visual y dramáticamente los intertítulos a la película, del mismo modo como hoy los títulos de la "genérica", que con mayor frecuencia se sitúa después de una secuencia introductoria y directamente sobreimpresa a imágenes de la acción.

Señalemos, por otro lado, que el principio del intertítulo ha subsistido hasta nuestros días: sirven para indicar, al comienzo de un film o una secuencia, la fecha y el lugar de una acción; en otro orden de ideas, Autant-Lara colocó un epígrafe stendhaliano al inicio de cada secuencia de *Rojo y negro*.

Sucede también que las palabras pueden estar sobreimpresas a la imagen (en *El gabinete del doctor Caligari*, las palabras "Serás un Caligari" expresan el pensamiento del diabólico propietario del sonámbulo Cesare) o literalmente "escenificadas"; por ejemplo en *La mujer en la luna* de Fritz Lang, un hombre que ha encontrado oro en una caverna, la palabra "Gold" (oro) aparece en sobreimpresión, se desplaza de pared a pared y aumenta de tamaño hacia la cámara.

Otro procedimiento frecuente consiste en mostrar titulares de diarios o páginas de libros cuyo texto anuncia, comenta o reemplaza (elipsis) el contenido de la acción visual, o incluso páginas de diarios íntimos redactados por el protagonista de la

acción: Sacha Guitry aparece en *Le roman d'un tricheur* [*La novela de un tramposo*] redactando sus memorias, y al comienzo de cada secuencia podemos leer las primeras líneas de lo que escribió antes de que el relato prosiga con la voz "en off"; más adelante, la sinfonía pastoral y *Diario de un cura rural* emplean un diario escrito ante nosotros como conexión entre las escenas y como leitmotiv temporal; pero de un modo más original, en la película de Pabst del mismo nombre, *Tagebuch einer Verlorenen* [*Tres páginas de un diario*] desempeñan un papel importante en la acción, al aportar a un escandalizado consejo de familia la prueba de la seducción de una pobre muchacha por un granuja.[1]

El procedimiento que consiste en mostrar en la pantalla o posibilitar la lectura de una carta o la esquela que acaba de recibir un personaje también es muy común; los pretextos invocados para justificar la lectura son muy variados (a veces, de los más pintorescos), así como las circunstancias de la lectura: en *Los magníficos Amberson*, Eugène relee mentalmente (en off) la carta que acaba de escribir para Isabelle; después, un fundido encadenado muestra a Isabelle leyendo la carta, mientras se sigue escuchando en off la voz de Eugène.

Pero la lectura de una carta puede desempeñar un papel en la acción: en *El tesoro de la Sierra Madre*, tres buscadores de oro se enteran de la verdadera identidad del intruso que quería asociarse con ellos, al leer una carta encontrada sobre su cadáver; de un modo análogo, los marineros de *El largo viaje a casa* advierten que el hombre que tomaban por espía es en realidad un oficial degradado, al tratar de descifrar cartas que su mujer le había enviado.

*La voz en off* desempeña un importante papel en el cine. Se puede utilizar *en tercera persona* cuando el locutor mismo no participa de la acción (*Los desconocidos en la casa*, *Los magníficos Amberson*, por ejemplo, y todos los documentales) o en primera persona si el comentarista es un personaje de la acción (*La novela de un tramposo*,[2] *El silencio del mar*, *Dia-*

[1] Procedimiento corriente en el dibujo animado: las inscripciones en forma de guiños al público (*"Silly, isn'it?"*, etcétera).

[2] *La novela de un tramposo* constituye la primera utilización sistemática (de un extremo al otro de la película) del comentario en off en primera persona.

*rio de un cura rural*, *Hiroshima mi amor*, etcétera) y el procedimiento puede intervenir en las situaciones más inesperadas: en *Double indemnity* [*Doble indemnización*] el asegurador asesino cuenta su historia, mientras que en *Sunset Boulevard* narra el periodista, a quien la policía halla muerto en la piscina de la ex estrella. Señalemos también un caso bastante excepcional, que consiste en la exteriorización del monólogo interior de un individuo para una mejor comprensión de la acción: aunque en la pantalla las palabras sean pronunciadas por un personaje de la acción, casi no se las puede asociar con el diálogo común; hallamos un ejemplo de esto en *El tesoro de la Sierra Madre* en momentos en que Dobbs, muy molesto por el calor tórrido del desierto, expresa en un monólogo solitario el temor de que sus compañeros le roben: tal reflexión en voz alta, justificada por un elemento de la situación, no llega a la inverosimilitud.

## Procedimientos subjetivos

Se los denomina así porque pretenden materializar en la pantalla el contenido mental de un personaje y, a la vez, porque lo hacen atentando contra la exactitud realista y la verosimilitud representativa de la imagen o del sonido: en resumen, recurriendo a un arsenal de procedimientos expresivos más o menos simbólicos de la interioridad de los personajes.

Volvamos ahora a la *voz en off*, pero empleada de manera "subjetiva", pues es análoga al empleo de la cámara llamada "subjetiva": consiste en hacer escuchar el monólogo interior de un personaje que aparece en la pantalla, pero sin que se muevan sus labios. Este procedimiento data casi de los orígenes del cine hablado. En 1930, en efecto, Buñuel y Hitchcock descubren su uso simultáneamente. En *La edad de oro*, por sobre los abrazos silenciosos de Lya Lys y Gaston Modot se escucha un diálogo amoroso y la célebre frase: "¡Qué alegría que hayamos asesinado a nuestros hijos!". En *Murder*, al extenso primer plano de Herbert Marshall visto desde el espejo mientras se afeita se superpone en off su voz, que delibera problemas de conciencia.

Este procedimiento causa un efecto especialmente vigoroso cuando se lo emplea inteligente y sobriamente; citemos

unos ejemplos logrados: *La sombra de una duda* (el asesino Charlie, vigilado en su cuarto por dos policías, se dice a sí mismo: *"No sabéis nada"*), *Breve encuentro* (cada vez que comienzan en Laura las vueltas al pasado), *Hamlet* (el famoso monólogo *"To be or not to be"* [*"Ser o no ser"*], *No toquéis el parné* (Gabin se pregunta si va a sacrificar su seguridad por salvar a su amigo) y, en el estilo cómico, *Phffft* (las jocosas mímicas faciales de Judy Holliday mientras se interroga).

Encontramos aquí otra demostración de la ley de *verosimilitud psicológica*, definida en el capítulo 8: el primer plano nos ha habituado a una fuerza tal de penetración en la intimidad mental de los personajes de cine que nos parece muy verosímil *oír* los pensamientos de un individuo que vemos absorto en una callada meditación. Así, un procedimiento materialmente "no realista" aparece como natural desde el momento en que se justifica desde el punto de vista psicológico.

El recurso de la *voz en off* puede llegar a ser una solución fácil si las imágenes se limitan a ser una ilustración visual del comentario; pero en los límites razonables le proporciona al film una real dimensión psicológica y le da al realizador la posibilidad de dar a conocer los pensamientos más íntimos y sutiles de los personajes sin correr el riesgo de caer en la inverosimilitud de la expresión ni de expresar conflictos de conciencia que no es posible mostrar de otra manera que no sea mediante la palabra, a menos que se vuelva a caer en la estética del cine mudo.

No insistiremos aquí en los procedimientos de expresión ya estudiados: los basados en el ritmo del montaje, los movimientos expresivos de la cámara y los diálogos.

Los procedimientos subjetivos (que son más bien de índole *psicológica*), se reducen, de un modo sumario, a dos tipos:

1. Introducción de un plano o de una secuencia que no pertenece directamente a la acción presente y que figura el contenido mental de un personaje (recuerdo, imaginación, alucinación): unas breves imágenes de guerra explican por qué un oficial ha perdido los brazos (*Foolish Wives*, de Stroheim; en otra película a una mujer le dicen que "[allí] había ocurrido una famosa batalla", y por encima de su hombro se ve una secuencia objetivada de ella.

2. Modificación de la apariencia normal de los seres, de las cosas o del decorado como resultado de un trastorno psico-

lógico o físico existente en el personaje: la iluminación, primero realista, se va haciendo cada vez más *teatral* y transforma el cuadro real en una escena, a medida que la atmósfera se vuelca hacia la *tragedia*.

Es evidente que estos procedimientos expresan el *contenido* mental (1) o la *conducta* mental (2).

Los trucos técnicos empleados son los siguientes: imágenes borrosas, barridos, cámara lenta, acelerado, inversión o detención del movimiento, sobreimpresión visual o sonora,[3] distorsión de la imagen y del sonido, introducción o transformación o desaparición del color, modificación de la iluminación ambiental, dibujos animados;[4] los procedimientos introductorios en sí son el corte seco, el fundido encadenado, el fundido en negro y el travelling hacia adelante.

Todos estos procedimientos se pueden emplear de una manera "realista" (o "subjetiva") cuando la cámara adopta el punto de vista del personaje y vemos en la pantalla lo que se supone que se percibe o se siente, o de modo "irrealista" (u "objetivo") si el personaje mismo aparece en el plano que materializa su contenido mental; así, el punto de vista de la cámara es el mismo que el del espectador, que a la vez tiene ante sí al protagonista y al objeto o el efecto de su actitud psíquica actual; esta audacia expresiva es en extremo interesante, y la llamo "irrealista" debido al doble plano de realidad en el cual se halla el contenido de esta especie de plano: en efecto, percibimos directamene al personaje y, en un segundo nivel pero en forma simultánea, como percepción de su propia percepción, su contenido o su actitud psíquicos.

[3] La *sobreimpresión*, ya en desuso, que expresa (lo hemos visto en pág. 121) una compenetración perceptiva, permitió hermosos efectos psicológicos (expresión del sueño, de la alucinación, véase más adelante) y simbólicos (el mar, superpuesto a la imagen de los amantes, significa la plenitud de su pasión; *Coeur fidèle* [*Corazón fiel*]. Pero más recientemente, al final de *The wrong man* [*El hombre equivocado*], un bellísimo efecto en que la sobreimpresión en cierto modo se utilizaba en su sentido adecuado: en el rostro en primer plano del protagonista injustamente acusado aparece en una sobreimpresión el verdadero culpable, que se acercaba desde el fondo de la pantalla hacia la cámara hasta que su cara se confundiera con la del inocente; así, de un modo vigoroso, se expresa el tema específicamente hitchcockiano del cambio de identidad.

[4] Incluso pasajes en *negativo*, con un fin de extrañeza onírica (*El brasero ardiente*, de Mosjoukine, *Nosferatu*, *Orfeo*).

Examinemos ahora algunas conductas psicológicas o psíquicas que el cine ha podido *visualizar* a través de distintos medios.

## El sueño

*Spellbound* contiene una hermosa secuencia onírica imaginada por el célebre pintor Salvador Dalí: el sueño del protagonista, descifrado por el psicoanálisis, revela la causa de su amnesia: ha sido testigo de un crimen; por su parte, el enfermo de *Después del crepúsculo viene la noche* ve en sueños unos ojos hundidos, llamas y serpientes; en *El cuarenta y uno*, el centinela sueña con su Ucrania natal (planos intercalados). Con un enfoque irrealista, esta vez, *El último de los hombres* contiene un sueño en que se ve el rostro deformado del portero sobreimpresionado por la imagen relajada de la puerta giratoria del hotel, mientras que en otro film, cuando un hombre sueña que unos ladrones atentan contra su caja fuerte, la imagen del robo aparece en sobreimpresión en el primer plano de su rostro dormido; asimismo hay unas muy sorprendentes secuencias de pesadillas en *Los olvidados;* en otro film, el color pronto da lugar al blanco y negro y el mundo del sueño se va desangrando como la protagonista víctima de un vampiro.

Por último, en *Vampiro*, Dreyer materializó de un modo extraño (a partir de un desdoblamiento de personalidad mediante sobreimpresión; recordemos que *La carreta fantasma* utilizó bastante este procedimiento) un sueño del protagonista, que se ve llevado por cuatro hombres en un féretro: después de un paso subjetivo, la aparición "objetivada" desaparece cuando el doble del protagonista vuelve a él.

## La ensoñación despierta

En *La souriante madame Beudet*, la protagonista, hojeando una revista de modas, imagina (en cámara lenta) a un seductor tenista mientras echa a su tiránico esposo; el protagonista de *Fait divers* piensa en matar al amante de su mujer: el desarrollo del crimen imaginado se ve en cámara lenta; el novio de *Un sombrero de paja de Italia* se imagina que el mili-

tar irascible está rompiendo todo en su departamento: se ven muebles que vuelan por la ventana en cámara lenta, y otros salen solos a la calle en acelerado; uno de los personajes de *El desertor* piensa en suicidarse y se lo ve, en cámara lenta, precipitarse al agua.

Dreyfus, prisionero en la Isla del Diablo, piensa en su lejana familia: Zecca muestra ante el proscrito a su mujer e hijos desconsolados entre plantas verdes en un cielo de cartón piedra (*El caso Dreyfus*); Eve Francis, cantante de cabaré, "abstraída en medio de sus compañeros, aparece en un *flou* impresionista",[5] como si su punto de vista (tiene "la mirada perdida") se hubiera transferido a su propia imagen (*Eldorado*); la silueta de su mujer se superpone al primer plano del rostro del barquero, que cree verla nadando bajo el agua (*L'Atalante*); el médico loco del film de Wiene ve que aparece en las paredes y en el cielo la inscripción: "Serás un Caligari"; Greta Garbo, en el tribunal, relata el drama: un intertítulo reproduce sus palabras: "Las ventanas estaban abiertas... No, creo que estaban..." y entonces se ven la ventanas del piso cerrarse solas (*The kiss* [*El beso*]); un espía piensa en las consecuencias de la bomba que va a poner: se le aparece en un espejo la imagen de un barrio de Londres en fundido encadenado, se viene abajo y se borra en un *flou* con un sordo estruendo (*Sabotage* [*Sabotaje*]); Marilyn, delante de un millonario, ve la cabeza del hombre transformarse en un enorme diamante en *Los caballeros las prefieren rubias*; un guionista le propone a su colaborador distintos desarrollos de una misma situación: las secuencias evocadas se muestran en encuadre inclinado (*La fête à Henriette* [*La fiesta de Henriette*]).

Un muchacho está al piano junto a su novia: está "en la gloria" y se lo ve (dibujo animado) como un angelote dando brincos y risueño (*El circo*, de Alexandrov); en dibujos animados encontramos otras evocaciones en *Cero en conducta* (el supervisor general es caricaturizado como Napoleón por el peón).

En cuanto al uso del color ya he citado el magistral final de *Iván el Terrible* y ejemplos de coexistencia psicológica entre blanco y negro y color o del paso de uno al otro.

En el plano sonoro, por otra parte, muchas películas ma-

[5] Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 169.

terializan el surgimiento de un recuerdo o de una reflexión en la conciencia de un individuo, mediante una voz en off que repite palabras ya oídas por él o que expresa la idea que acaba de tener en ese momento: por ejemplo, una canción en off comenta los conflictos de conciencia de los protagonistas cuya amistad lucha contra sus intereses personales (*El millón*); Ramón, que se ha ido de caza, "vuelve a oír" las palabras de Esperanza que le reprochan su ceguera política (*La sal de la tierra*); Juana de Arco oye las voces que le dictan su misión salvadora; algunos piensan en los aplausos con que han recibido o recibirán su aparición en el escenario o en el ring; la magia nocturna y ruidosa de los Campos Elíseos se inmoviliza con un decrescendo sonoro y la imagen se convierte en una tarjeta postal que contempla uno de los fugitivos perdidos en la selva virgen (*La muerte en el jardín*).

Ya he hablado del uso de un tema musical para expresar los pensamientos y las obsesiones de los personajes (el ritornelo que silbotea el "maldito" [*M*], el tema obsesivo que acompaña al borracho de *El perdido fin de semana* o el asesino de *Psycho* [*Psicosis*]).

## El vértigo

Los ejemplos son innumerables: el vértigo de un automovilista lanzado a una loca carrera se muestra a través de flashes, imágenes borrosas, "filages", fundidos encadenados y distorsiones de la imagen (*L'inhumaine* [*La inhumana*]); el vértigo de un alpinista, mediante *flous* distorsionados (*Premier de cordée*), y el miedo de un trapecista, mediante una multitud de ojos gigantescos que se mueven, y su vértigo, con una niebla luminosa (*Varieté*); un hombre sorprendido por el aire libre después de haber estado encerrado varios meses resulta atacado por el vértigo, y su desconcierto se muestra a través de travellings progresivos y *flous* que acaban por nublar su propia imagen (*Un extraño en libertad*).

La *ebriedad* aparece expresada de un modo análogo: hay unos borrachos que aparecen en *flou* (*Eldorado*), una especie de bruma baja por la pantalla y hace borrosa la imagen del personaje mientras su voz resuena como en una catedral.

Sucede lo mismo con la *confusión* (un personaje *se rubo-*

*riza* y su rostro, en efecto, se pone colorado, chiste tomado de los dibujos animados: *Zazie en el metro*) y con la *indecisión*: en la Cámara, el centro está confuso, pero a medida que va hablando el orador de la derecha, los diputados indecisos toman una decisión y el *flou* desaparece de la derecha hacia la izquierda, a la vez que surgen los aplausos (*Les nouveaux messieurs*), e incluso con el deslumbramiento (la aparición de la rutilante desnatadora en *La línea general*).

## El desvanecimiento

Se lo suele mostrar mediante un "flou" que termina en grisalla. A un hombre que se siente mal por efecto de la droga el rostro se le pone cada vez más borroso a medida que pierde la lucidez; un boxeador knock-out ve, en una sobreimpresión en la luz del techo del ring, la imagen del gong cuyo golpe espera que anuncie el final del asalto y que lo salvará de la derrota; un protagonista vuelve en sí después de un knock-out y enfoca el rostro de su compañera.

También puede tratarse de un desvanecimiento *moral* y *simbólico*, cuando el personaje es "aniquilado" por un fracaso, una decepción o una humillación. Un burgués que va a tomar un tren se entera de que los ferroviarios están en huelga: da media vuelta y se desvanece en un fundido (*El arsenal*); un muchacho, desenmascarado en plena reunión pública luego de una mala acción, baja la cabeza y desaparece en un fundido; un hombre cuya mujer proclama que es ella quien manda se achica (truco) y sale cabizbajo; los clientes de una despiadada usurera aparecen, en sobreimpresión, *disminuidos* ante ella.

Veamos un efecto análogo pero que significa orgullo: un hombre, creyéndose objeto de la atención de su amada, se encuentra solo ante ella mientras que la multitud que los rodea ha desaparecido súbitamente mediante fundido (*El abrigo*, de Kozintsev y Trauberg), o celos: en un salón de baile sólo queda en la pista, ante la vista de un celoso, la pareja que acapara su atención, la mujer a quien ama y su rival.

**La alucinación**

Se trata de una obsesión mental debida a un estado físico o psíquico anormal. El viejo portero, relegado a los lavabos, roba su hermoso uniforme para poder ponérselo para el casamiento de su hija: huye y, lleno de pánico, cree ver las paredes de su casa venírsele encima (*El último de los hombres*); la salutista agitada y agonizante cree ver aparecer en sobreimpresión a la Muerte en su cabecera (*La diligencia*); el paranoico, devorado por los celos, se cree perseguido por los sarcasmos de los fieles reunidos en la iglesia y por las burlas del párroco mismo (*El*); un muchacho atacado de rabia ve unas luces que giran alrededor de él y de su novia, aunque están muy lejos de él; el corpulento buscador de oro, hambriento, cree ver a Charlot convertirse en pollo (*The gold rush* [*La quimera del oro*]); un minero francés, herido por una explosión de grisú, ve aparecer a un salvador alemán y cree hallarse en el frente: planos de lucha cuerpo a cuerpo (*Kameradschaft* [*La tragedia de la mina*]); víctima del delirium tremens, un borracho ve volar un murciélago, o que unas ratas lo rodean; impresionismo y expresionismo se conjugan en la evocación delirante del desorden mental.

La transformación progresiva de la iluminación del decorado, destinado a sugerir el paso a otro plano de realidad, permite efectos en extremo evocadores: en *Le montreur d'ombres*, el paso de la sesión de sombras chinescas al asesinato (¿imaginado?, ¿soñado?) de la mujer a manos de su marido celoso se realiza mediante un extraño e invisible desplazamiento de las luces; el protagonista de uno de los episodios de *Death of Night* (*En lo profundo de la noche*) está leyendo de noche en su cama; de pronto, los ruidos reales desaparecen y se filtra una luz desde afuera; el hombre, intrigado, va hacia la ventana: advierte que afuera es de día y que un misterioso cochero le indica que lo siga; pero se aleja de la visión y vuelve a acostarse: el mundo real restablece la oscuridad y su presencia sonora; cuando Muychkine, recurriendo a las palabras de Cristo, intenta convencer al amante celoso de que renuncie al odio, una peculiar iluminación le envuelve el rostro con una aureola de luz casi divina (*El idiota*, de Lampin); cuando Willy se va en auto para suicidarse, su hermano aparece en el asiento de al lado con una luz sobrenatural que subraya el carácter alucinatorio de su presencia (*La muerte de un viajante*).

Los ejemplos de alucinaciones auditivas también abundan: un asesino oye la voz de la mujer que acaba de matar pidiéndole auxilio a su amante y finalmente se cuelga; cuando la enfermera de *El cuervo* es perseguida por la multitud alborotada (que no se ve), los alaridos y los gritos funestos comienzan a oírse con una fuerza inverosímil pero que sugiere enérgicamente el terror de la mujer; al final de *La cuerda*, la sirena de los patrulleros crece hasta una intensidad irreal que expresa la angustia de los asesinos; el mismo efecto ocurre con las campanas de las aldeas vecinas cuando el granjero ladrón y criminal vacila ante el precipicio (*No hay paz entre los olivos*); un estudiante abre la llave del gas para suicidarse y, aunque la cámara se aleja, la intensidad del silbido sigue aumentando, junto con el desorden mental del muchacho (*Después del crepúsculo viene la noche*).

## La muerte

Raras veces ha sido expresada en la pantalla de un modo subjetivo: ya he citado el ejemplo de *Spellbound* donde se ve al criminal haciendo girar el revólver delante de sí (el objetivo) y disparar; la muerte de un personaje aparece representada con la imagen de una hermosa cantante, de pie frente a él, que se nubla y se va empequeñeciendo en la pantalla.

En cambio, la muerte se "objetiviza" más a través de procedimientos que se superponen a la imagen de la víctima: así, cuando muere Kane, la iluminación de la habitación pierde contrastes y se hace sombría y uniforme; en *Gaslight* [*Luz de gas*], cuando estrangulan a una rentista, suena un reloj y se oyen los golpes distorsionados, según podía percibirlos en ese momento la agonizante; en el último plano de *El salario del miedo*, la muerte de Jo está simbolizada mediante el chillido de la sirena del camión, que se va apagando en un decrescendo desgarrador por encima de su rostro tocado por las llamas.

La muerte puede aparecer representada, además, mediante una imagen que se inmoviliza: en momentos en que un hombre es asesinado, un caballo vuelve la cabeza hacia la cámara y su imagen se paraliza; se observa el mismo efecto en momentos del accidente de Pedro Curie: su rostro se inmovili-

za al morir (*Monsieur et madame Curie* [*Los Curie*]); han matado a un hombre: se oye un grito muy agudo (en off), luego su imagen queda fija y se desvanece en un *fundido hacia el blanco*; el paisaje que mira un agonizante se pone inmóvil y borroso.

# 12

# El espacio

Elie Faure, en un famoso libro titulado *Introduction à la mystique di cinéma* [*Introducción a la mística del cine*], ha escrito que el cine "hace de la duración una dimensión del espacio".[1] Por su parte, Maurice Schérer tituló "Le cinéma, art de l'espace" ["El cine, arte del espacio"] un artículo en que expresaba la idea de que "el espacio parece la forma general de sensibilidad más propia del cine, en la medida en que éste es un arte visual".[2] Vemos aquí dos testimonios que tienden a afirmar la primacía del espacio en una definición de la especificidad del arte cinematográfico.

En verdad, el cine es el primer arte que se aseguró el dominio del espacio con tanta plenitud. "Nunca antes del cine, escribió Jean Epstein, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera."[3] Pero esto fue así en especial después del período de apogeo del montaje, marcado, entre otras cosas, por una seminegación del espacio dramático (el espacio del mundo representado, en el que se desarrolla la acción cinematográfica) sólo en beneficio del espacio plástico (el fragmento de espacio construido en la imagen y sometido a leyes puramente estéticas): el montaje hacía hincapié más en la expresión que en la descripción. Hubo que esperar el redescubrimiento de la

[1] *Fonction du cinéma*, Plon, 1953.
[2] *Revue du cinéma*, nº 14, junio de 1948.
[3] *Le cinéma du diable*, pág. 103.

profundidad de campo para que se volviera a introducir el espacio en la imagen: Renoir, Welles, Wyler y Hitchcock jalonan esta nueva etapa del cine; hoy la profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del *plano secuencia* (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta.

El cine considera el espacio de dos maneras: o bien se conforma con *reproducirlo* y hacérnoslo sentir mediante movimientos de cámara ("Con los movimientos de cámara, escribe Balazs, el espacio mismo se hace notorio y no la imagen del espacio representada en la perspectiva fotográfica"),[4] o bien lo *produce* creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí. Es conocida la experiencia de Kulechov, que pone de manifiesto lo que llama "geografía creadora"; el director soviético había reunido cinco planos que representaban respectivamente:

1 — un hombre caminando de izquierda a derecha;
2 — una mujer caminando de derecha a izquierda;
3 — el hombre y la mujer se encuentran y se dan la mano;
4 — un vasto edificio blanco con una gran escalinata adelante;
5 — los dos subiendo juntos la escalinata;

aun cuando los planos se hubiesen filmado en lugares muy alejados entre sí (el amplio edificio no era sino la Casa Blanca de Washington, tomada de una película norteamericana, y el plano número 5 se había rodado frente a la catedral de Moscú), la escena dio la impresión de una cabal unidad de lugar:[5] el espacio cinematográfico, a menudo, está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora.

Podríamos hablar ahora de una *conceptualización del espacio*: Kulechov crea experimentalmente un espacio artificial partiendo de fragmentos de espacio real; de un modo análogo, en *El acorazado...*, Eisenstein crea un espacio virtual susci-

[4] *Le cinéma*, pág. 131 (la traducción es de Marcel Martin).
[5] Citado por Pudovkin, *On film technique*, pág. 88.

tando en nuestra mente la idea de un espacio único que nunca se nos presenta como totalidad. En efecto, es absolutamente imposible —al ver la película— formarse una idea precisa de la topografía de la ciudad de Odesa, de su puerto, su rada y de la posición del acorazado respecto de la escalinata.

Hay que señalar que con esta idea de *geografía creadora* concebimos el montaje en la medida en que es también creador de espacio. Esto ocurre en las películas de cacería en que nunca se ven en el mismo plano al cazador y a su presa (que ha sido filmada aparte por razones de seguridad o de facilidad,[6] y en aquellos en que el *campo* se ha filmado en exteriores y el *contracampo* en estudio o una jungla de estudio *y* un océano real).

Como consecuencia de estas observaciones he aquí algunos ejemplos preciosos de creación de un *espacio puramente conceptual* y *de orden mental* y que se asemejan a algunos ya citados. El montaje tiende a establecer entre los contenidos respectivos de dos planos consecutivos una relación de contigüidad espacial puramente virtual. La semejanza se puede justificar, en primer lugar, por una analogía de contenido nominal, estudiado en el capítulo de los enlaces. Por ejemplo, un hombre atacado por la fiebre llama a su novia, que estando lejos de allí se despierta sobresaltada como si hubiese oído el llamado; un muchacho abatido por su soledad llama a su amada que, estando muy lejos también, se vuelve hacia la cámara y le sonríe: el plano introduce entonces una mirada retrospectiva.

Otra justificación del montaje es la mirada (interior), la tensión mental. Una joven mujer se toma la cabeza entre las manos y, extraviada, se vuelve hacia la cámara; el plano siguiente muestra al marido encarcelado (*Intolerancia*); la protagonista mira fijamente hacia el ángulo inferior derecho de la pantalla; su amante se ve de espaldas en un ligero picado, mientras espera al marido para matarlo: el ángulo de toma prolonga, en cierto modo, la dirección de la mirada de la mujer (*Crónica de un amor*); veamos un ejemplo igualmente sorpren-

[6] Respecto de este tipo de montaje, André Bazin formuló esta *ley estética*: "Cuando lo fundamental de un acontecimiento depende de una presencia simultánea de dos o varios factores de la acción, el montaje está vedado". *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I, pág. 127.

dente: cuando Danton, ante la guillotina, se vuelve hacia la cámara y, en el plano siguiente, Robespierre se tapa el rostro con las sábanas (*Danton*): la relación mental así sugerida aparece subrayada por el ángulo de toma (contrapicado y picado).

La relación también puede ser puramente intelectual: un cañón desciende, mediante un aparejo, a la nave de una fábrica; en el plano siguiente, en una trinchera, unos soldados bajan la cabeza (*Octubre*); algunas personas miran (frente a la cámara); el pope no puede hacer que llueva; otros miran (el mismo punto de vista y la misma expresión del rostro) una desnatadora rutilante (*La línea general*): la transición de un espacio a otro se realiza naturalmente mediante la expresión idéntica de los rostros (escepticismo un tanto hostil); cadáveres de partidarios de la Comuna, fusilados, burgueses que aplauden y un soldado furioso que se da vuelta: el montaje de estos tres elementos independientes parece dar la impresión de que los burgueses aplauden al ver los cadáveres y que el soldado, asqueado por la matanza, se vuelve hacia ellos para expresarles su ira (*La nueva Babilonia*).

El espacio conceptual, empero, puede ser resultado no del montaje ideológico sino de la coexistencia, en el mismo plano, de dos elementos con el mismo coeficiente de realidad figurativa pero no con el mismo coeficiente de existencia dramática. Ambos elementos, que conviven en un único espacio, pueden pertenecer primero a tiempos idénticos: tal es el caso de un personaje confrontado con uno o varios que sólo existen en su imaginación. El uso más antiguo de este procedimiento, que yo sepa, se halla en una película danesa de 1913: introducidos mediante un fundido encadenado, tres jugadores de cartas coexisten con el protagonista en el mismo plano y con el mismo grado de realidad cinematográfica, mientras que sólo tienen una existencia dramática de orden imaginario o memorialesco (*Atlantis*). Otro ejemplo de este procedimiento tan sorprendente: en la celda del prisionero aparecen de pronto (y sin ninguna transición visual) personajes que evidentemente no están en la realidad (su esposa, el padre, los compañeros de trabajo) y que sólo existen en su imaginación. Lo mismo, en *Peter Ibbetson*, la esposa del prisionero se le aparece cuando en ese momento no es más que el producto de su nostalgia y de su deseo. En *Le charme discret de la bourgeoisie* [*El discreto en-*

*canto de la burguesía*], los comensales se hallan de repente ante la vista de un público, como en un teatro. En todos estos ejemplos, el cineasta significa que los dos (grupos de) personajes pertenecen a dos mundos dramatúrgicamente distintos aunque se compenetran cinematográficamente.[7]

El mismo y audaz ejemplo se puede emplear para materializar un recuerdo, por ejemplo, de personajes pertenecientes a una temporalidad diferente: un hombre que vuelve de la guerra ve sentada en el hogar familiar a su mujer, aunque fallecida hacía tiempo (*Los cuentos de la luna vaga*). Pero estos ejemplos que dependen más bien del concepto de tiempo serán analizados en el capítulo siguiente.

¿Acaso se puede afirmar que el cine sea antes que nada un arte del espacio? Parece que no, pues pese a las apariencias realistas y figurativas de la imagen cinematográfica, cuando tomamos contacto con la película no es el espacio lo que primero se nos impone con mayor fuerza sino el *tiempo*. En efecto, podríamos concebir un film que fuera *temporalidad pura*, en que las imágenes fueran blancas, o negras, como en *L'homme atlantique* [*El hombre atlántico*], en donde las secuencias sin imágenes figurativas sólo permiten adivinar el marco oscuro de la pantalla (experiencia análoga a la del famoso cuadro de Malevich, "Carré blanc sur fond blanc" ["Cuadrado blanco sobre fondo blanco"]. Podemos, pues, percibir el tiempo *del* film (duración vivida), aun en ausencia del tiempo *en* el film (tiempo de la acción).[8]

En cambio, no se puede hablar de un espacio del film (única excepción: algunas películas no figurativas, tales como las de Fischinger, Len Lye o de Mc Laren), mientras que en pintura sí se puede; en pintura es posible distinguir un espacio "organizado" (la superficie plana cuadrangular de la tela) y un espacio "representado" (el mundo tridimensional que muestra el cuadro); pero la pantalla no es una superfice sino una *apertura* y una *profundidad*, y ya he dicho que la pantalla y su marco debían ser virtuales, de otro modo se introduciría una concepción errónea (estática y pictórica, precisamente) de la

[7] Pero en *Kaos*, Pirandello conversa con el "fantasma" de su madre.

[8] "Una película no es una serie de imágenes sino una *forma* temporal" (Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, pág. 110).

imagen cinematográfica. No se puede hablar, entonces, de un espacio del film sino sólo de un espacio *en* el film, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del *mundo dramático*.

Parece indiscutible que el cine fuera, en primer lugar, *un arte del tiempo*, ya que este dato es el que se capta con más inmediatez en cualquier paso para la comprensión del film. Quizás esto se deba al hecho de que el espacio concierne a la *percepción*, mientras que el tiempo a la *intuición*. El espacio es un cuadro fijo, rígido y objetivo, independiente de nosotros, y nosotros estamos en el espacio (*representado*) del film, del mismo modo como estamos en el espacio real. Por el contrario, si bien el tiempo también es un cuadro fijo, rígido y objetivo (implica un sistema de referencia social: horas, días, meses, años), sólo la *duración* tiene un valor *estético* y, mientras estamos *en el tiempo*, la duración está *en nosotros*, fluida, contráctil y subjetiva.

El espacio cinematográfico no es, en lo fundamental, distinto del espacio real, aun cuando el cine nos permita una *ubicuidad* que somos incapaces de elaborar en la vida diaria. En cambio, el dominio absoluto que ejerce el cine en el tiempo es un fenómeno totalmente específico. No sólo lo *valoriza* sino que también lo *altera*: transforma la irresistible e irreversible corriente que es el tiempo en una realidad totalmente libre de toda traba exterior, que es la *duración*. En esto reside uno de los secretos fundamentales de la fascinación y el arrobamiento que ejerce: en la realidad no percibimos la duración sino cuando la vida consciente gana por la mano a nuestra vida subconsciente y automática; por eso la duración cinematográfica, desglosada, decantada y reestructurada está tan cerca de nuestra intuición personal de la duración real.

Se puede decir, pues, que el mundo cinematográfico es un complejo *espacio-tiempo*, o incluso un *continuum* espacio-tiempo, en que la índole del espacio no está fundamentalmente modificada (sólo nuestras posibilidades de experimentarlo y recorrerlo lo están), mientras la duración recibe una libertad y una fluidez absolutas: su marcha se puede acelerar, aminorar, invertir, detener o sencillamente ignorar.

Parece del todo imposible definir el cine como un arte del espacio, aunque entre todas las artes sea la más capaz de brindar una representación del espacio, a la vez rigurosa y libre. Pero como cualquier película está sometida primero al tiempo,

el desglose-tiempo prevalece siempre sobre el desglose-espacio, y la representación del espacio resulta siempre secundaria y contingente: el espacio implica siempre el tiempo, mientras que lo inverso, claro está, no es cierto.

Para ilustrar la historia de la evolución de la representación del espacio y de la duración en el cine, conviene referirse a esa misma representación en la historia de la pintura. El espacio *plástico* (*representado*) de la pintura es, en efecto, el que prefigura mejor lo que es hoy el espacio cinematográfico; es interesante ver cómo ha sido resuelto de distintas maneras, a través de los siglos, ese problema de las relaciones espacio-tiempo. En una obra muy rica,[9] Pierre Francastel analiza la evolución de las concepciones del espacio pictórico desde el Renacimiento italiano hasta la pintura francesa impresionista y hasta nuestros días. Inspirándome en su libro quisiera retomar rápidamente el estudio pero tratando de integrar un análisis personal de la distintas soluciones dadas al problema de las relaciones entre el espacio y el tiempo en un complejo visual representativo. Sería erróneo creer que porque la pintura muestra un aspecto estático del mundo, la cuestión de la duración no se plantea: por el contrario, como consecuencia de esta relativa imperfección, los artistas han tratado de *compensar a través de medios visuales la imposible expresión de la temporalidad*.

En tiempos del Quattrocento italiano (el siglo XV renacentista), el espacio plástico de la pintura anuncia lo que sería el del escenario teatral clásico "a la italiana": representa un espacio, un volumen tridimensional recortado a lo ancho y a lo alto por el marco del cuadro como un escenario por los bastidores, y cuya profundidad está cerrada por un muro (así como el escenario, por el fondo) o bien se abre a un panorama (análogo al decorado pintado); pero este espacio construido arbitrariamente no tiene valor representativo por sí mismo: es un simple marco para la acción, un soporte por cierto no del todo abstracto sino construido conforme a las necesidades de la "dirección" del contenido figurativo; de todos modos, el espacio está sometido por completo a la acción, es un medio y no un fin plástico. El punto de vista del "espectador" de un espacio así es el mismo que el del "señor de la platea" del teatro: de frente, a la altura del hombre; las construcciones representadas se extienden a un lado de "la sala"; el escalonamiento de los planos dramáticos a partir de cierta distancia de las "candilejas" y casi hasta el infinito de una perspectiva a menudo libre, corresponde también al punto de vista del espectador teatral; en

[9] *Peinture et société*, Lyon, 1951.

resumen, todo el espacio está construido de un modo convencional respecto del espectador y conforme a una estructura espacial longitudinal.

¿Qué sucede, según esta concepción del espacio, con la representación del tiempo? Sencillamente, que el tiempo se "espacializa" Por eso cuando Giotto pinta en los muros de la capilla de los Scrovegni de Padua los episodios de la vida de Cristo, la superficie total del fresco está fragmentada en otros tantos mundos que muestran una escena cada uno: aquí, el espacio es un puro sostén, lo mismo que en otra obra de Giotto, "El nacimiento de Santa Isabel", en la que se ve en un edificio a la Virgen acostada a la derecha y, a la izquierda, a Isabel presentada a San José: las dos escenas están separadas por una columna que delimita dos espacios cúbicos. "Las relaciones de los espacios locales entre sí, escribe Francastel, no son relaciones de transición o de sucesión."[10] Señalemos ya que tal concepción del espacio se reconoce casi idéntica en la escena citada de *La Pasión*, de Zecca, la adoración de los Reyes Magos, en donde el establo (extendido a un lado del espectador) y el patio contiguo y a su derecha son exploradas con una corta panorámica que deja subsistir la dualidad que divide a la pantalla en dos espacios.[11]

Pero desde ese entonces se comprueba una tendencia a la unificación plástica por medio de una unidad de lugar intensificada: por ejemplo, en *El Diluvio* de Paolo Ucello estamos frente a una "composición sintética en que los dos momentos sucesivos de una acción están representados como yuxtapuestos, pero en la que sólo hay una disposición plástica. Dos Noés y en especial dos arcas; el primer Noé

[10] *Op. cit.*, pág. 21.

[11] Incluso se pueden encontrar (sobre todo en el cine mudo) vestigios mucho más claros de la fragmentación del espacio plástico destinado a mostrar en forma simultánea varias acciones: cuando *Carlitos soldado* piensa en la vida civil, la pantalla se divide en dos y se ve, de un lado, una calle de gran ciudad y, del otro, un barman en el mostrador; en la secuencia final de *Les deux timides* [*Los dos tímidos*], la pantalla se divide en tres partes que muestran, estando en la cama los personajes, al tosco pretendiente rechazado, al padre de la novia y, en el medio, a los esposos estrechados. Además, los dos interlocutores de una conversación telefónica solían representarse simultáneamente en la pantalla.

Por otra parte recordemos la triple imagen simultánea (*Polyvision*) de la famosa secuencia de la "campaña de Italia" del *Napoléon* de Abel Gance, que hasta había dividido la pantalla en nueve imágenes para un brevísimo episodio de la batalla en el dormitorio de Brienne, en la misma película.

Este montaje espacial reemplaza a un montaje temporal normal (montaje alternado): se podría hablar de un montaje *horizontal* que reemplaza a un montaje *vertical*.

se mira a sí mismo en el segundo. La unidad plástica ha precedido a la unificación simbólica".[12]

Junto a esta coexistencia espacial de dos temporalidades distintas pero situadas en el mismo plano de realidad dramática, encontramos asimismo ejemplos de representación simultánea de acontecimientos situados en distintos niveles de realidad. Así, en "La flagelación", de Piero della Fancesca, pintada hacia 1460, vemos en primer plano a tres hombres con la mirada vuelta *hacia el interior* en una actitud de contemplación mística y, detrás de ellos, en el fondo del espacio del cuadro, a Cristo sufriendo la flagelación: resulta evidente que esta escena de flagelación es la representación realista del contenido mental de los tres personajes, lo cual nos conduce directamente al ejemplo citado de *El fantasma que no vuelve*, que es su equivalente.

A lo largo de toda la época clásica y romántica, la conquista del espacio se va afirmando: es cada vez más libre, pues se libera de la teatralidad original, y cada vez más encadenado, pues se somete al riguroso sistema de la perspectiva geométrica. De ser simple marco convencional en el período anterior se convirtió en uno de los elementos plásticos constitutivos de la representación y posee, entonces, una unidad estructural.

Con los impresionistas, la representación realista del espacio sigue siendo, en general, lo que era durante el período clásico. No obstante, comienza a abrirse paso una agitación, una "destrucción del espacio", según la expresión de Pierre Francastel: se ve aparecer un "espacio desprovisto tanto de contornos como de profundidad encuadrada y mensurable";[13] el marco del cuadro ya no coincide con el del espacio plástico cuyo eje oscila respecto de la vertical del marco: por ejemplo, en el "Retrato de Mme. Cézanne" (1887), el personaje está inclinado y visto en ligero picado; el mismo ángulo se encuentra en "La silla y la pipa" de Van Gogh (1888); Francastel, respecto del primer cuadro, escribe: "La imagen... evoca una visión alejada de las leyes prácticas de la verosimilitud. Es la proyección de una imagen mental, no la proyección de un espectáculo";[14] vemos aparecer entonces puntos de vista que pronto serían los del cine: el picado y los encuadres inclinados, que también servirían para expresar —según hemos visto— contenidos mentales. En la misma época, Augusto Renoir descubre el primer plano y la profundidad de campo en su sorprendente "Plaza Pigalle" (1880): una mujer joven es vista en tres cuartos de espaldas en primer plano, mientras que detrás de ella se escalona

[12] *Op. cit.*, pág. 37.
[13] *Op. cit.*, pág. 58.
[14] *Op. cit.*, pág. 164.

una perspectiva de paseantes endomingados pintados con un ligero *flou* muy impresionista; éste es un encuadre específicamente cinematográfico, a la vez que por su carácter imprevisto, por el modo como nos sitúa en la acción y por el vigor de una composición sorprendentemente dinámica. Este mismo carácter "vivo" y esa impresión de una instantánea tomada de sorpresa se reconocen en el encuadre de Cézanne, en su cuadro titulado "Lechera, manzanas y limón", y en los de Degas, en "Bailiarina en puntillas" y su célebre "Ajenjo", *encuadres* eminentemente cinematográficos por el tipo de "negligencia" que caracteriza a la composición y que parece suponer un movimiento de cámara inmóvil en su trayecto. Este desdeño de la composición y del equilibrio es totalmente ajeno a la estética de la pintura tradicional e incluso a la de la fotografía, cuyas leyes son casi las mismas, aunque este nuevo arte ha influido en el impresionismo de un modo muy evidente y decisivo: se observa como si el movimiento estuviera por hacer estallar los marcos y las composiciones estáticas. El montaje en la imagen aparece claramente en el "Retrato del artista del Cristo amarillo", de Gauguin (1890): el rostro del pintor está en primer plano mientras que a su derecha se ve un gordinflón y, a la izquierda, el fondo del cuadro muestra a un gran Cristo crucificado, todo en un encuadre específicamente cinematográfico, por su carácter "construido" e insólito y por su intensidad dramática.

Durante este período, el tiempo vuelve a atormentar a ciertos artistas, y se podría hablar aquí de una temporalidad "integrada". Sabemos que Monet pintaba la catedral de Ruán en distintas horas del día, y es evidente que a través de esto trataba desesperadamente de fijar una evanescente fluidez de las relaciones entre sombras y luces; cuidando las proporciones, este problema era el mismo que el que se le había presentado a Giotto cuando quería representar la vida de Cristo; pero como la pintura ahora requería unidad plástica y dramática, a Monet le habría hecho falta una cámara que filmara paso a paso todo un día la catedral de Ruán, como más tarde lo hizo Rouquier, que un momento mostraba varias horas del trayecto del sol sobre el campo de *Farrebique*. El mismo Monet al pintar "El bulevar de los Capuchinos" representa a la muchedumbre y al paisaje en un ligero *flou* como si hubiera sobreimpresionado una serie de fotos tomadas una tras otra; los paseantes se ven desplazados y la iluminación aparece imperceptiblemente cambiada respecto de la anterior: sin sombra de duda se ve aparecer aquí lo que más tarde sería el "fundido encadenado", del cual he dicho que materializaba con gran exactitud la semifusión de dos o varios momentos sucesivos en una expresión de duración indeterminada pero vívida. Por otro lado, cuando Cézanne pinta "Las regatas de Argenteuil" o Renoir sus "Mujeres en un campo" o Turner sus marinas, sentimos que quieren densificar, valorizar y dilatar un momento cuya plenitud sensual los ha conmovido para

tratar de conferirle plásticamente una especie de equivalencia de la duración, una presencia insistente y cautivante: el tiempo, ahora, "se integra" a los objetos cuyo dibujo intenta expresar su palpitación, mostrándonoslos como si estuvieran vivos, con un *flou* vibrante en que se lee el intento, impotente aún, de suspender el curso del tiempo.

Con los cubistas, y sobre todo los abstractos, se inaugura un nuevo período en que el espacio plástico tradicional tiende a reabsorberse en una superficie bidimensional: la de tela misma. Respecto del tiempo, por esa misma razón es cada vez más ignorado. Señalemos, empero, el "Estudio de desnudo" de Picasso, en el que el dibujo aparece "basado en una nueva visión del espacio. Imaginemos que hayamos apuntado en un papel, en un trazo continuo, los resultados sucesivos de nuestro examen de una figura acostada para lo que nos desplazamos nosotros mismos alrededor del modelo inmóvil. No entiendo por qué este procedimiento es más absurdo que el del espacio libre, que también nos presenta en forma simultánea cosas que no se pueden captar de un solo vistazo":[15] esta descripción es interesante pues nos permite notar una influencia del cine en la pintura: ésta constituiría una especie de síntesis de los puntos de vista sucesivos que da una panorámica.

Luego de esta retrospectiva podemos formular dos observaciones importantísimas. En primer lugar, parece que *toda la historia de la pintura nos encaminara hacia la libertad de punto de vista que posee el cine*; incluso podríamos decir que la historia estética del cine es un compendio de la de la pintura. El espacio dramático de tipo teatral del Renacimiento es exactamente el de Méliès y sus contemporáneos, concebido de acuerdo con el "señor de la platea" clavado en la butaca.

La pintura clásica y romántica conquista un espacio ilimitado y realista que habría de ser el de los films del gran período mudo (si dejamos aparte a los que se sometieron exclusivamente a la "estética del montaje" y que sólo representan una minoría de la producción), en los que —ya he dicho— la profundidad de campo, aunque instintiva, era cautivante.

Pero hemos visto que hubo que esperar a los impresionistas para encontrar en la pintura ese cambio total de la representación del espacio y esa aparición de puntos de vista insólitos, a lo cual corresponde evidentemente el período de la

[15] P. Francastel, *op. cit.* pág. 226.

"liberación" de la cámara, con todos los encuadres sorprendentes, los movimientos de cámara vertiginosos y, más tarde, la profundidad de campo empleada de un modo dramático, pero también algunas deformaciones del espacio que se encuentran en películas expresionistas, tales como *El gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis* o *El último de los hombres.*

Al mismo tiempo, la concepción "bidimensional" del espacio pictórico se puede reconocer en películas que usan la pantalla como una simple superficie plana, tales como los films abstractos experimentales de Eggeling o de Fischinger, hacia 1925, y los de Len Lye o de Mc Laren posteriormente.

Segunda conclusión importante: *toda la historia de la pintura, considerada desde el punto de vista de la expresión de la temporalidad, "reclama" al cine.* Esto resulta especialmente evidente en los frescos del Quattrocento, ante los cuales Luciano Emmer no hizo más que pasear su cámara para reflejar la sucesión temporal que los pintores de la época habían tenido que reemplazar con una contigüidad espacial. Que Emmer a veces se haya equivocado o haya desfigurado —por ejemplo en *El drama de Cristo*— la admirable y específica plástica de Giotto "animando" sus composiciones herméticas y monumentales, es otra historia; lo fundamental es que el cine cumplía su cometido de arte del desglose-montaje al "dramatizar" una acción que se hallaba inmóvil en una temporalidad virtual. De la misma manera, el film ha podido "relatar" "El embarque para Citera" (*Fêtes galantes* [*Fiestas galantes*], de Jean Aurel) o "El Infierno" del Bosco (*Il demoniaco nell'arte* [*Lo demoníaco en el arte*], de Gattinara y Fulchignoni), o incluso las joviales quermeses de Rubens (Storck y Haesaerts).[16]

Pero se plantea un problema general respecto del uso de las obras pictóricas por la cámara, en especial las que no tie-

[16] Véase, un poco al margen de nuestro tema, el interesantísimo artículo de Jean George Auriol sobre "Les origines de la mise en scène" en el nº de octubre de 1946 de la *Revue du cinéma*: el autor pretende mostrar que desde el Renacimiento ha habido pintores, escritores y músicos que han hecho "películas"; por ejemplo, "La torre de Babel" de Brueghel el Viejo es un "film río" y su "Mal pastor" implica un travelling hacia atrás, mientras que Botticelli creó el culto de la diva y las escenas de batalla de Paolo Ucello anuncian las de *El nacimiento de una nación* y *Alejandro Nevsky*. Además agregaría el carácter sorprendentemente cinematográfico de la *iluminación* de Georges de La Tour.

nen ninguna temporalidad espacializada. ¿Los cuadros deben mostrarse en su calidad de superficies cuadrangulares rodeadas de un marco que delimita un espacio preciso (lo que suelen hacer Storck y Haesaerts, así como Emmer) o podemos eximirnos de esa obligación y mostrar el mundo pictórico del artista concebido como totalidad de una determinada cantidad de cuadros virtuales, en cuanto a su propia individualidad: tal es el caso del notable *Van Gogh* de Alain Resnais, en que la cámara explora distintos cuadros en calidad de múltiples fragmentos de una misma cosmovisión, o el de *Le monde de Paul Delvaux* [*El mundo de Paul Delvaux*], en donde, análogamente, Henri Storck nos pasea, según un propósito revelado por el título de su película, por el mundo artístico del pintor sin que en ningún momento —respecto de sus cuadros— tomemos la distancia que nos permitiría emitir un juicio estético de ellos en tanto obras individuales?

Tal vez, la elección de uno u otro método obedezca a un caso especial (mundo del pintor, temperamento del cineasta). Pero resulta claro que la segunda postura es la única que realmente puede generar obras cinematográficas de valor y que no sean una simple transcripción, aun cuando sea un tanto discutible en el terreno del respeto documental en la medida en que recrea, en la pantalla, un *universo estético global*, conforme al del pintor, pero que birla los cuadros que, sin embargo, son sus componentes elementales e inalienables. Por otro lado es inconcebible la aplicación de semejante método en abstractos puros, tales como Kandinsky, Malevich o Mondrian: la temporalización cinematográfica no tendría nada que hacer en esas obras que son *espacialidad pura*. Además, como demostración por el absurdo, nos cuesta imaginarnos a un cineasta que, al hacer una película sobre la torre Eiffel, no nos mostrara sino una seguidilla de fragmentos y detalles de su famosa torre y que nunca nos la mostrara en su totalidad, en un plano general.

El cine, pues, tiene el privilegio de ser *un arte del tiempo* que goza asimismo de *un dominio absoluto del espacio*. Si bien es innegable que la dominación que ejerce en el tiempo y el vigor con el cual puede expresar la duración son sus caracteres más específicos y originales, es el único arte que, acabando con intentos pictóricos seculares, ha podido crear un espacio vivo e integrar en él el tiempo con una intimidad tal, hasta el punto

de convertirlo en *un continuum espacio-duración* absolutamente específico.

Exceptuando la pintura, en efecto, todas las demás artes plásticas y el teatro se realizan *en* el espacio material, crean formas que se desarrollan en el espacio: éste es sólo su soporte, su receptáculo, el lugar virtual de todas sus posibilidades. La arquitectura y la escultura no se definen por el espacio en que despliegan sus formas, y su volumen, aunque ocupa determinado espacio, no se percibe como tal sino como una masa dura e impenetrable: hay complementariedad dialéctica entre el espacio-receptáculo, por un lado, y el espacio-forma por otro (el primero es material y "abierto"; el segundo es estético y "cerrado"), que es la obra misma y que no ofrece al espectador la posibilidad de una experimentación personal y arbitraria.

El teatro y la danza emplean el espacio como un puro soporte material: la dirección teatral o coreográfica no consiste precisamente en la construcción o en la organización de un espacio estético, sino en la *relación cinética* en una estructura expresiva definida. El espacio coreográfico no tiene importancia como tal; además, prácticamente no se puede hablar de un espacio coreográfico específico sino sólo de espacios distintos en el que se mueven los bailarines. La dirección teatral, por su parte, como máximo, nunca es indispensable: una tragedia antigua muy bien puede ser interpretada ante un telón por personajes totalmente inmóviles; por otra parte, en la mayoría de los casos, nada fundamental se pierde con limitarse sólo a la lectura de una obra teatral,[17] salvo —por supuesto— cuando el director ha efectuado con el texto un auténtico trabajo de creación plástica y/o dramática.

La arquitectura, la escultura, el teatro y la danza son, pues, artes *en* el espacio; en cambio, y la diferencia es fundamental, el cine es un arte *del* espacio, con lo que quiero decir que el cine *reproduce* de un modo bastante realista el espacio material real, pero que además *crea un espacio estético absolutamente específico*, cuyo carácter artificial, construido y sintético ya he señalado. De todos modos, el espacio dramático tal como aparece en la pantalla no es en absoluto disociable de los

[17] Del mismo modo como, lamentablemente, el interés de muchas películas se limita sólo al de su guión.

personajes que en ella se mueven: no es un soporte, un lugar en que la acción se "escenifica" (vemos cuán falso es este término aplicado al cine), pues en este caso un individuo que se encuentra a un lado de la cámara durante la toma vería lo fundamental de la película, mientras que —por el contrario— sólo lo que aparece en la pantalla es en verdad específico de este arte. El espacio cinematográfico es, pues, *un espacio vivo, figurativo y tridimensional*, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, *una realidad estética* a la misma altura que el de la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.

Este "realismo" espacial de la película explica el hecho de que podamos, con gran facilidad, "penetrar" en el espacio dramático y apegarnos a la acción. Hemos visto que el redescubrimiento del espacio por parte del cine se vincula con el uso consciente de la profundidad de campo y el abandono de la estética del montaje, que alcanzaba a temporalizar y a conceptualizar el espacio. A la vez, el espacio se halla íntimamente compenetrado por la duración en una continuidad indisociable, idéntica a la de la vida real, pero con la duración activada y valorizada, perceptible por los sentidos, mientras que en la realidad la mayor parte de las veces se experimenta inconsciente o subconscientemente. Gracias a este dominio absoluto de la duración, el film se integra con mucha facilidad a nuestro ensueño personal, a nuestra aventura interior.

El cine "tritura" el espacio y el tiempo hasta el punto de *transformar uno en otro en una interacción dialéctica*: es como si a través de la cámara acelerada o de la cámara lenta mostrase ya una, ya otra de las dos faces de la realidad: la vida en acto, las cosas en movimiento. De este modo, el crecimiento de las plantas se nos aparece primero como un ritmo temporal: mostrada en acelerado, en primer lugar se convierte en movimiento en el espacio; a la inversa, cuando seguimos con la mente la trayectoria de una bala de fusil, primero apreciamos su estructura espacial; en cambio, cuando se muestra en cámara lenta, lo que en primer lugar nos atrae es su aspecto temporal. Esto confirma lo que decía antes sobre la dualidad de las dimensiones de nuestro mundo: cuando experimentamos activamente el espacio, el tiempo se difumina en nuestra

percepción (todos sabemos que cuando viajamos, la tiranía del tiempo resulta menos obsesiva); por el contrario, impone su presencia despiadada si el espacio permanece, para nosotros, en estado de virtualidad (un hombre que pasa diez años de su vida en un calabozo soporta el tiempo con una dolorosa agudeza). Junto con Jean Epstein concluimos que "si bien... el cine inscribe la dimensión en el tiempo con la dimensión en el espacio, también demuestra que todas estas relaciones no son nada absolutas ni fijas y que, por el contrario, son natural y experimentalmente variables hasta el infinito".[18]

Luego de este extenso pero necesario estudio del espacio cinematográfico, hay que mencionar rápidamente los distintos procedimientos expresivos o evocativos del espacio dramático, es decir, *el espacio representado*.

En primer lugar puede tratarse de una *localización* espacial, de la designación de un lugar: en tal caso se recurrirá sencillamente a un intertítulo, o bien el físico y el vestuario de los personajes y los elementos del decorado (paisaje, monumentos conocidos) se encargarán de la localización.

Por otro lado se puede evocar o significar un *desplazamiento* en el espacio: se podrá expresar mediante una trayectoria que se desarrolla sobre un mapa e indica el viaje efectuado, o mediante etiquetas de hotel que se acumulan en una valija, o un globo terráqueo que gira y se detiene para mostrar el punto del viaje, o por medio de una sucesión de decorados típicos en fundidos encadenados; carteles que indican los distintos Estados atravesados y los números de las rutas, nombres sucesivos de campos de prisioneros, o simplemente —si el desplazamiento es indeterminado y no ofrece interés geográfico— a través de paisajes mostrados en travellings o un leitmotiv visual: ruedas de locomotora en cada viaje.

La evocación del desplazamiento también puede hacerse mediante un decorado *en transparencia* que cambie, detrás de un personaje real que no se mueve, o un encadenamiento en fundido sobre un objeto idéntico o semejante y que la cámara capte en primer plano, mientras un travelling hacia atrás revela al instante otro decorado vecino.

El cine es especialmente apto para ayudarnos a *ven-*

[18] *Le cinéma du diable*, pág. 101.

*cer al espacio* al transportarnos en un momento a cualquier punto del planeta, desde Groenlandia hasta Australia, de las estepas a la selva acuática. Pero del otro lado de esta función *cognos-citiva*, el cine es especialmente apropiado para exponer ante nosotros *espacios dramáticos*. Podrán ser espacios cerrados, ambientes agobiantes en donde unos seres humanos se amen o se despellejen, según el esquema eterno de la tragedia: así son el cabaré de *La noche de San Silvestre* o la casucha de tablas de *El viento*, el fortín de *The Lost Patrol* (*La patrulla perdida*) o el carruaje de *Stagecoach* (*La diligencia*), el submarino de *Los malditos* o el monstruoso palacio de *Ciudadano Kane*. Pero también el espacio suele dilatarse hasta el horizonte y los seres parecen absorbidos por la naturaleza, que los protege (los pantanos de *Paisá*) o los aplasta (el desierto de *Codicia*), o simplemente es el marco sublime de su amor (la playa de *Remorques*).

En la obra de Fellini (al menos en sus primeros films), en especial en la de Antonioni, el espacio cumple una función mayor: nunca es un puro entorno descriptivo sino un volumen dramático privilegiado que desempeña un papel análogo, pero inverso, al que posee en los ambientes cerrados del *Kammerspiel*. En Fellini acentúa la miseria moral de los personajes, y las escenas cruciales ocurren, la mayor parte de las veces, frente a horizontes infinitos (*Il bidone*, *La dolce vita*). En Antonioni, la relación es más sutil pues el espacio no tiene una significación precisamente simbólica (la llanura del Po en *El grito*, el paisaje lunar de *La aventura*, la ciudad tentacular de *La noche*, el desierto de *El reportero*) sino sólo metafórica en tanto dato figurativo y plástico que lo hace entrar en resonancia con la interioridad de los individuos.

Fueron precedidos en esta dirección por Rossellini (*Paisá*, *Alemania año cero*, *Stromboli* [*Stromboli*], *Viaje a Italia*) y más aun por el japonés Ozu, cuyo papel de precursor en Europa fue ignorado durante bastante tiempo, pero sin duda alguna fue el iniciador de la concepción del decorado como elemento dramático *neutro* y puramente estético.

Para los cineastas *modernos* tales como Wim Wenders (*Al filo del tiempo*), Theo Angelopoulos (*Le voyage des comédiens* [*El viaje de los actores*]), Chantal Akerman (*Jeanne Dielman* [*Jeanne Dielman*]), y André Téchiné (*Recuerdos de Francia*), el espacio es un determinante esencial del mundo ci-

nematográfico sin intervenir de otra manera sino como marco objetivo de la acción. Aplicando estas nuevas "reglas de las tres unidades" que son el *plano fijo*, el *plano general* y el *plano secuencia*, estos cineastas (y algunos otros tales como Philippe Garrel, Marguerite Duras o Jean-Marie Straub), han encarnado, hacia mediados de la década de 1970, la extrema vanguardia del "nuevo cine" al valorizar el espacio (luego, el tiempo) mediante la fijeza y la objetividad de la mirada puesta en él: así, instauraban un espacio sin pintoresquismo ni simbolismo sino puramente psicológico y plástico y, por lo tanto, específicamente cinematográfico.

# 13

# El tiempo

"La experiencia, que nos ha enseñado a distinguir —escribe Jean Epstein— tres clases de dimensiones, perpendiculares entre sí, para orientarnos cómodamente en el espacio, nos ha enseñado, y de un modo sumario, nada más que una sola dimensión del tiempo. Lo que la caracteriza, lo que nosotros le asignamos, es —siempre de un modo aproximado— un sentido único, como el transcurso entre el pasado y el porvenir..."[1] El tiempo es una fuerza irresistible e irreversible, por lo menos el tiempo objetivo y científico. Pero (como ya se ha tratado bastante el tema del tiempo en el capítulo anterior como para que esta verificación sea ahora evidente) no sucede lo mismo en el hombre cuando "interroga a su percepción interior, cuyos datos confusos, variados y contradictorios no se reducen a una común medida exacta. A veces hasta parece que no existiera la duración, en un ánimo absorto en el presente... La inconstancia y la vaguedad del tiempo vivido provienen de que la duración del yo se percibe mediante un sentido interior complejo, obtuso e impreciso: la cenestesia".[2]

En primer lugar, junto con Bela Balazs, es importante señalar que el cine (o más bien el encuadre-montaje) introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de la *proyección* (la duración de la película), el tiempo de la *acción* (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la *percepción* (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador, eminentemente arbitraria y subjetiva así como su consecuencia negativa eventual, la noción de aburrimiento, es decir, el

[1] *Le cinéma du diable*, págs. 107-108.
[2] *Id.*, págs. 109-110.

sentimiento de una extensión excesiva surgida de una insoportable impresión de duración).

Ahora bien, ante el fugitivo y evanescente sistema de referencias, a la vez tiránico, que constituye el tiempo, el hombre dispone por primera vez de un instrumento capaz de dominarlo: la cámara, en efecto, puede tanto acelerar como reducir, invertir o detener el movimiento, luego, el tiempo.

El *acelerado*, en primer lugar, posee un interés científico y permite hacer perceptibles los movimientos muy lentos y los ritmos más imperceptibles, tales como el crecimiento de las plantas o la formación de cristales: "La cámara ignora la naturaleza muerta", escribe precisamente Epstein; dice Blaise Cendrars: "Con el acelerado, la vida de las flores es shakespeariana". Rouquier utilizó este procedimiento en *Farrebique* para condensar en unos minutos largos lapsos, haciendo correr las sombras de la noche por las colinas, a la velocidad de un fulminante y oscuro maremoto. Asimismo, el acelerado pronto se convirtió en una fuente de efectos cómicos; en *Onésime horloger* [*Onésimo relojero*] se ve al protagonista descomponer el reloj regulador del observatorio para tomar posesión de una herencia con mayor rapidez: entonces se aceleran fantásticamente todos los ritmos temporales y se ve que nace un niño y al instante se hace hombre; en *À propos de Nice* (*Hablando de Niza*), la vista en acelerado de un cortejo fúnebre crea una irresistible impresión de ridículo e irrisión; en *La línea gene-ral*, un obrero estalla contra la lentitud de los trámites administrativos y se ve a los burócratas sorprendidos arreglar el asunto a toda velocidad; la protagonista de *It should happen to you* [*Esto te ocurriría*] se impacienta por la lentitud con que los obreros pintan su nombre en un cartel publicitario: se ve que los pintores se ponen a trabajar a una velocidad demencial, que corresponde al sueño de la joven de ver la tarea ya terminada. Pero el acelerado también puede indicar curiosos efectos dramáticos al materializar, por ejemplo, la fugacidad del tiempo mediante una marcha desenfrenada de las nubes en el cielo o creando una atmósfera extraña, como en *Nosferatu*, la cabalgata fantástica del coche de plaza al país de los fantasmas o el cargamento de féretros por el vampiro.

La *cámara lenta* permite percibir los movimientos muy rápidos que no se pueden ver a simple vista (bala de revólver, palas de una hélice en acción), pero en el plano dramático tam-

bién puede dar una singular impresión de poder: una tormenta en cámara lenta, o un esfuerzo intenso y continuo (*véase* una experiencia de Pudovkin, que intercalaba en una escena que representaba un hombre cortando pasto mojado primeros planos —en cámara lenta— de los músculos dorsales y el filo en acción).[3] Asimismo puede adquirir un valor simbólico. En *Tormenta sobre Asia*, el general inglés da la orden de expulsar a los partidarios soviéticos; entonces se ve a una compañía de soldados dar media vuelta en cámara lenta, y este efecto técnico expresa bastante bien la impotencia del ocupante en sulucha contra los patriotas. Las escenas de muerte violenta suelen mostrarse tanto en cámara lenta como mediante una dilatación dramatizadora del instante fatal: por ejemplo, el ametrallamiento de los amantes por parte de la policía (*Bonnie and Clyde* [*Bonnie y Clyde*]) y el asesinato de la esposa (*Woyzeck* [*Woyzeck*]).[4] La cámara lenta suele sugerir la excepcional intensidad del momento, la felicidad o la aflicción: una mujer se peina y su larga cabellera parece flotar suavemente en el aire, imagen de una dicha apacible (*El camino de la vida*); en cambio simboliza el fin de su feliz y despreocupada juventud la lenta caída de la abundante cabellera que ha de cortarse una jovencita para escapar del marido que querían imponerle; además conocemos la célebre y admirable secuencia del desfile, en cámara lenta (con una curiosa y envolvente música de Jaubert, grabada al revés),[5] de los alumnos en el devastado dormitorio de *Zéro de Conduite* (*Cero en conducta*), efecto mediante el cual Vigo pretendió expresar, al parecer, la extrañeza poética del sueño y la nostalgia por las rebeliones imposibles.

La *inversión* del tiempo a menudo se ha empleado como fuente de comicidad. En 1896, Lumière ya se servía de ella para mostrar una pared demolida que se reconstruye sola. René Clair la empleó para sugerir la conmoción del joven abogado de *Los dos tímidos*, que se enreda en sus propias ideas y recomienza su alegato: entonces se ve la escena ya descrita (el acusado trae flores a su mujer) que se desenvuelve al revés en

[3] Citado por Lindgren, *op. cit.*, pág. 138. Señalemos la belleza del esfuerzo humano visto en cámara lenta en ciertos reportajes deportivos.

[4] Puede sugerir un fenómeno imposible de suceder: los implacables trayectos inversos de la bala y del cuchillo que van a matar a dos antagonistas (*Hannie Caulder* [*Hannie Caulder*]).

[5] Jaubert, en *Esprit*, 1º de abril de 1936.

varias oportunidades y con una mayor rapidez a medida que aumenta el desasosiego del joven. En *Vampiro*, la inversión está destinada a acrecentar el misterio de la historia: se ve la sombra de un hombre que remueve la tierra con la pala, al revés; cuando el viejo marino calma la tempestad, las olas parecen flores de espuma que se encierran en sí mismas, lo que presenta maravillosos efectos poéticos (*La tempestaire*); una imagen análoga se ve cuando Cégeste surge del mar en medio de una corola de espuma que se cierra y lo proyecta hacia el cielo (*Le testament d'Orphée* [*El testamento de Orfeo*]). En otra perspectiva, Sacha Guitry recurrió a este procedimiento para que bailara una especie de ballet la guardia del palacio de Mónaco (*La novela de un tramposo*) y la idea fue retomada en un cortometraje inglés realizado durante la guerra, durante el cual el ejército nazi era ridiculizado mediante un hábil montaje que le hacía ejecutar inteligentes vaivenes al son de una música de cervecería Lambet Walk (*Paseo Lambeth*). Señalemos que Chaplin usó ese truco (sin que el espectador se diera cuenta) en *Pay day* [*Día de paga*] en momentos en que a un ritmo infernal apila en un andamio ladrillos que le lanza un compañero, desde abajo, y que ataja en las posiciones más inverosímiles; por otro lado, recuérdese que tal vez *Hellzapoppin* ofrezca algunos inenarrables ejemplos de inversión. Pero Eisenstein se valió de este procedimiento de un modo más original y con un fin expresivo, en *Octubre*: cuando Kerensky asume el poder, una estatua del zar, derrumbada poco antes, vuelve a su lugar por sí misma, con lo que se significa que comienza el reinado de la reacción.

La *detención del movimiento*, por su parte, permite extraños y sobrecogedores efectos, mencionados acerca de la evocación de la muerte. Veamos un ejemplo de utilización más simbólica de este procedimiento: cuando un justiciero va a herir al traidor con su espada, un plano (ajeno a la acción) muestra una ola que se inmoviliza en su curso, así como el traidor aparece inmovilizado por el miedo (*Skanderbeg*). El efecto más famoso se encuentra en *Los visitantes de la noche*: los enviados del diablo suspenden el curso del tiempo y esto se materializa mediante una detención del movimiento, que inmoviliza a los bailarines en pleno baile. No obstante es evidente que este procedimiento llega a fracasar, pues al presentarnos al tiempo *deteniéndose* hace hincapié —molesta e ingenuamente— en la

realidad misma del transcurrir temporal, mientras que desde el punto de vista psicológico, por el contrario, habría sido menester que lograra hacernos olvidar que el tiempo es un flujo irresistible, y hasta habría que decir *indetenible*; para que el tiempo *se detenga* es necesario que ya no tengamos conciencia de su transcurso, y si se lo materializa mediante una desaceleración del movimento de la imagen, a la conciencia se le impone aun más.

La *detención de la imagen*, por su parte (sin que le preceda una desaceleración), se ha convertido en un uso muy corriente, en especial al final de los films para significar, precisamente, la detención del desarrollo del relato. Uno de los más eficaces ejemplos de uso de este procedimiento (por ser de los más discretos) se encuentra en *Jules et Jim* (Truffaut parece haber sido uno de los iniciadores, y con frecuencia fue copiado): en momentos en que los dos amigos se reencuentran luego de cinco años de separación, una breve y casi imperceptible detención de la imagen parece que quisiera eternizar ese instante de felicidad.

Volvamos ahora a la formulación de una distinción fundamental: el concepto de "tiempo" implica, a la vez, el de *fecha* y el de *duración*. Sobran los medios para indicar la fecha de manera más o menos precisa, pero a decir verdad no presentan un gran interés; se recurrirá, por ejemplo, a los intertítulos al comienzo de la película o de las secuencias ("La escena ocurre en París, en 1890"), o a la presencia de un calendario (una escena de *From here to Eternity* (*De aquí a la eternidad*), que sucede la víspera del ataque japonés a Pearl Harbor, se autentica con un calendario y la fecha (6 de diciembre de 1941), o a una alusión de un acontecimiento histórico exactamente localizado en el tiempo (la movilización de agosto de 1914 en *Limelight* [*Candilejas*]), o a la referencia de un acontecimiento de orden social (el carnaval, en *I Vitelloni* (*Los inútiles*), o incluso a la presencia (o ausencia) de un monumento cuya fecha de construcción (o de demolición) es conocida (la torre Eiffel en construcción, en *Douce* [*Dulce*]; además, el tipo de vestimenta suele ser suficiente para localizar, de un modo aproximado, la acción en el tiempo; la estación se indica mediante el paisaje (hojas secas, nieve, etc.), mientras que la hora, si es preciso, se indicará con un reloj que se vea o que suene.

La expresión de la *duración* es mucho más interesante,

pues hace intervenir procedimientos específicamente cinematográficos. El término "duración" se puede tomar en dos acepciones muy distintas. En primer lugar se puede hacer hincapié en el *transcurrir* temporal, en su fugacidad, en *el tiempo que pasa*. Para ello se recurre a una gran cantidad de procedimientos técnicos desde distintos enfoques; primero se puede considerar lo que llamaría punto de vista "objetivo", es decir, aquel en que los acontecimientos se encuentren confrontados en un sistema de referencia científica y social: también se habrá de recurrir al deshoje de un calendario (en *El ángel azul* el profesor arranca con el rizador de pelo las últimas hojas de 1924; después un fundido encadenado hace aparecer la fecha de 1929), o a un objeto cuya transformación en fundido encadenado indica el transcurso de cierto lapso más o menos exactamente determinable (un reloj cuyas agujas cambian de lugar, un cigarrillo recién encendido y después consumido por completo, una ventana iluminada por el sol, primero, y por la noche abierta, etc.), o al crecimiento de un niño (*El chico, Milagro en Milán, Los niños de Hiroshima, Ciudadano Kane*, etc.), o incluso al desarrollo de un embarazo (*La Tierra, Monika, Les fruits sauvages* [*Las frutas salvajes*], *Cinco, La sal de la tierra*).

Pero puede ocurrir que el realizador quiera sugerir simplemente una *duración indeterminada*, en cuyo caso sería imposible e inútil precisar la extensión del período transcurrido; el truco del calendario se podrá seguir empleando, como en *Scarface*, donde se ve un calendario deshojándose al ritmo de las ráfagas de ametralladora; en *La sinfonía pastoral* y *Diario de un cura rural* lo que marca el transcurso del tiempo, por su acumulación progresiva, son los cuadernos de un diario íntimo; también se podrá recurrir a una escena de carácter expresivo: así, el aumento de la intimidad y de los sentimientos amorosos entre dos personajes se evoca a través de apretones de manos cada vez más largos o timbrazos primero vacilantes y después resueltos (*The Lady Windermere's fan* [*El abanico de Lady Windermere*]); también sucede que el paso del tiempo se expresa mediante un plano que no posee un gran papel en la acción y cuyo valor e interés son más bien simbólicos: en *The Kid* (*El chico*) se intercala un plano de nubes que atraviesan lentamente el cielo entre la secuencia inicial en que el niño es aún un bebé y la continuación del film, en la que tiene cinco o seis años; un montaje análogo hay en *Varsovie quand*

*même* donde una larga panorámica sobre un cielo cargado simboliza los cinco años de opresión nazi en la capital polaca; en *Une partie de campagne* (*Una excursión al campo*) el largo travelling hacia atrás (ya citado) sobre el río punteado por las gotas de lluvia, además de un valor dramático bastante sorprendente e insólito parece tener el sentido de la fugacidad del tiempo hacia un pasado irremediable; el último procedimiento, no por eso menos interesante, y sin duda alguna el más cinematográfico, es el recurso a un efecto de montaje en fundidos encadenados de tipo impresionista: por ejemplo, en *Thieves Highwagy* (*Ladrones de carretera*), el viaje nocturno del camionero aparece evocado en una serie de fundidos y de sobreimpresiones de la carretera explorada por los faros y el rostro atento del hombre; un montaje así expresa con notable vigor la monotonía del viaje y la densidad del esfuerzo físico del chofer y, al mismo tiempo, el tipo de fusión indefinida y homogénea de todos los momentos del viaje, ninguno de los cuales se ha caracterizado por algo en especial. El mismo procedimiento sirve para simbolizar en *Ciudadano Kane* la gira de Susan por los Estados Unidos: hay una serie de fundidos en que se superponen el rostro de la protagonista, los títulos de los diarios, la cara exuberante del profesor de canto y la lámpara que señala el comienzo de las representaciones; Welles incluso ha empleado este efecto para expresar —mediante fundidos de calles y fábricas en travellings delanteros— los reiterados trámites de George en busca de un trabajo (*The Magnificent Ambersons* [*Los magníficos Amberson*]): este montaje tiene un valor de reiteración y corresponde con gran exactitud a un pretérito imperfecto frecuentativo; la mezcla de imágenes creada por los fundidos sugiere con precisión la confusa imbricación de las diversas diligencias en la memoria del protagonista. Por último, los viajes indeterminados de los artistas ambulantes de *La strada* (*La calle*) son evocados mediante un procedimiento análogo pero más realista (ya que se hace hincapié en la duración): hay travellings de paisajes, relacionados a través de fundidos encadenados, mientras que en *Recuerdos de la casa de los muertos*, la duración de la larga marcha de los presos políticos de San Petersburgo hasta Siberia se sugiere mediante la sucesión de las estaciones la nieve, los brotes, las flores, las cosechas).[6]

[6] Recordemos también que un montaje rápido puede expresar con fuerza

Pero en cambio se puede expresar la permanencia del tiempo, poner de relieve al tiempo que dura, acentuando los momentos en que casi no pasa nada pero en que la duración se vive intensamente: entonces se recurrirá a distintos procedimientos. Ya he citado el que utilizó Epstein en *La caída de la casa Usher*: una especie de palpitaciones de la fotografía para expresar el desgarrador martilleo de las horas, en la mente turbada el habitante de la casa; en *The Cat and the Canary* (*El gato y el canario*) aparece superpuesto un mecanismo de relojería a la imagen de gente que espera; en *El ritmo de la ciudad*, Sucksdorff expresa la opresión física que precede a la tormenta con imágenes de personas agotadas y sudorosas, una música obsesiva y el ruido molesto de un tictac de reloj; en *La madre*, lo que crea la atmósfera pesada del velorio del marido son las gotas de agua que caen de una canilla, a un ritmo inmutable; la angustiante espera de los hombres ocultos tras el ténder está acompasada por el jadeo de la locomotora en *La bataille du rail* (*La batalla del ferrocarril*).

Pero repitamos que todos estos efectos, que tratan de dar una imagen de la duración (y, por consiguiente, una transcripción *espacial*), materializan el tiempo sin que por eso den una impresión subjetiva de la duración.

En definitiva, el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida es el montaje.

La lentitud del montaje (es decir, el uso de planos largos y muy largos) es el medio más eficaz para expresar el estancamiento del tiempo, la duración, y de un modo inconsciente (dado que ningún truco técnico trata de *representar* esa duración): ahora bien, resulta claro, a partir de Bergson, que nuestra captación de la duración es intuitiva y que lo que percibimos conscientemente no es más que el sistema de referencia temporal, a la vez racionalizado y socializado en el cual vivimos.

Y según hemos dicho, si bien espacio y tiempo, en el cine, se hallan íntimamente ligados en una continuidad dentro de la

---

la vivacidad de una acción (marcha de una locomotora, en *La rueda*; caballos al galope, en *El arsenal*) y, de un modo accesorio, la fugacidad del tiempo.

Por otra parte, recuérdese que la imbricación parcial de los planos puede dilatar y densificar la duración (véase nota de pág. 115) y que un plano "anormalmente" largo puede adquirir un significado psicológico especial (véanse págs. 85 y 163).

cual seguimos nuestro curso sin dificultades, al sernos presentado el espacio en bloques macizos (a través de planos largos), resulta normal que el tiempo también se nos imponga como una totalidad indivisa, es decir, no como una serie de instantes sino como una *duración*.

El montaje sería, pues, el medio más específico para expresar la duración. Este aspecto de su función creadora se ha redescubierto hace relativamente poco. Casi de un modo simultáneo, *Okasán, Los inútiles* y *Umberto D* (en 1952-3), por citar sólo algunos ejemplos significativos antes de los de Ozu, Mizoguchi y Antonioni —descubiertos poco después— han logrado expresar la duración mediante un montaje de planos muy largos. Podríamos decir que se llega a representar la duración y a concretarla *filmándola en su totalidad*. Si es que la acción —por su carácter rápido y agitado— no llega a contrarrestar la lentitud del montaje, he aquí por qué tal procedimiento no es válido para todos los temas. Pero en algunos casos privilegiados ciertos realizadores han llegado a darle al espectador la sensación interna de la duración, del tiempo que se hace efectivo y se impone: por ejemplo, la cotidianidad menesterosa de la madre (*Okasán*) y de la pobre criada (*Umberto D*) o la ociosidad de *Los inútiles*.

Este uso del plano largo se puso de moda en las películas occidentales durante la década de 1960; es importante señalar que el cine asiático siempre lo ha practicado en mayor o menor medida, de acuerdo con una concepción de la duración diametralmente opuesta: obsérvese que el genial cineasta japonés Yasujiro Ozu (1903-1963) ha empleado en forma constante y consciente, desde los años 30, el *plano secuencia* (y el plano fijo), lo que confiere a sus películas una gran capacidad de fascinación.

El plano secuencia instaura una continuidad *espacio-duración* en la cual la duración es determinante, tal como muestra la larga escena de *Calle mayor*, en la que una muchacha relata su adolescencia al muchacho que la corteja: al menos se tiene la impresión de que se trata, en lo temporal, de una misma escena, pero los distintos momentos de la conversación (sin ruptura de diálogo) se desarrollan en lugares diferentes (aunque Bardem no sugiera visualmente que los personajes se trasladan); luego existe creación de un espacio-duración en que la continuidad temporal ignora la (posible) contigüidad espacial (superflua).

## Las distintas estructuras temporales del relato

En el complejo espacio-tiempo (o continuidad espacio-duración) que estructura al mundo cinematográfico resulta evidente ahora que el tiempo, y sólo el tiempo, es el que traza el plan de todo relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio nunca es más que un marco de referencia, secundario y anexo. Entonces se ha de analizar la construcción de un film respecto del tratamiento que le da al tiempo. Procuraremos ahora inventariar los distintos tratamientos posibles.

A. *El tiempo condensado*: es el uso habitual que el cine le da al tiempo; ya me he referido a la actividad creadora del encuadre y el montaje, de modo que me limitaré a recordar sus dos etapas principales: en primer lugar, la evidencia de una continuidad causal única y lineal en el enmarañamiento de las múltiples series de la realidad diaria; en segundo lugar, la supresión de los tiempos débiles de la acción, es decir, de los que no participan directa y útilmente en la definición y el progreso de la secuencia dramática: de ahí la condensación de la duración y la impresión de plenitud vivida que se siente ante una película y que no es uno de los menores factores de su poder de hechizo; el tiempo de la acción cinematográfica, así condensado, es un dato específicamente estético (las reglas de las unidades de acción y de tiempo, pese al carácter artificial que a veces se les censura con justa razón, siguen siendo totalmente válidas), pero que no deja de recordar las alternancias de automatismo y clara conciencia de la vida real y, en especial, la decantación que se produce en la memoria a favor sólo de los acontecimientos que nos "conciernen" directa y profundamente, aun cuando los móviles de nuestra selección mnémica sean inconscientes.

B. *El tiempo fiel*: pocas películas han tratado de respetar el transcurso del tiempo en su totalidad presentando en la pantalla una acción cuya duración fuera idéntica a la del film mismo. Ya Hitchcock, en *Rope* (*La cuerda*), tal vez involuntariamente (es decir, sin que fuera su preocupación primordial), había respetado esta apuesta al rodar su película casi en un solo plano: la cámara seguía sin cesar a los personajes a través

del decorado, y los empalmes entre carretes se hacían sin cambiar de plano y a favor de fundidos a negro. De manera más sistemática, hay películas que en una hora y media de proyección pretendían hacernos vivir un fragmento estrictamente idéntico (o casi) de la vida de un boxeador (*La organización*) o de un alguacil mayor (*High noon* [*Cenit*]). Por supuesto: en esto hay ficción; si en el primero de estos films sólo se veía un reloj público en el plano inicial (que marca las 21:5) y en el plano final (y marcando las 22:15), si en el segundo un péndulo era sólo visible en varios planos, el espectador no tendría medio alguno de verificar si el postulado básico se respetó: sucede que, en efecto, el tiempo científico no coincide en absoluto con el tiempo de la percepción, tiempo psicológico de la acción, es decir, la intuición subjetiva y personal de la duración, que depende de nuestro estado físico y mental del momento, de nuestro interés y de nuestro "compromiso" en la historia. Más importante aún es que el encuadre-tiempo se haya reemplazado por el encuadre-espacio: en vez de elegir a gusto y sólo en función de su interés dramático fragmentos temporales que se han de reunir en la película, el realizador se vio obligado a respetar la integridad de la duración; ha tenido que determinarse en su elección (al menos ésta es la consecuencia lógica del postulado inicial) mediante la necesidad de asegurar de un modo estricto la no imbricación temporal de los diversos fragmentos de la acción que constituyen el film. La importancia de *Cenit* está dada, más que en razón de su posición tomada (que por lo demás, en el fondo, no es sino una variante de la unidad de tiempo, cuyo eminente valor dramático confirmo), en que al fijarle un término fatal e irremediable a la acción (en este caso, la llegada del tren que conduce al bandido que había jurado vengarse del alguacil), valora la duración y hace que desempeñe un papel dramático especialmente denso: ocurre esto en muchas películas en que a la acción se le asigna un final trágico (la explosión de la bomba atómica en *Los niños de Hiroshima*, el asalto de la policía en *Amanece*, una ejecución capital en *Nous sommes tous des assassins* [*Somos todos asesinos*], la muerte de la protagonista en *Ella sólo bailó un verano*).

C. *El tiempo abolido*: en este párrafo trataremos sobre tres películas realizadas casi en la misma época y que presentan una concepción muy audaz de la temporalidad en la ac-

ción. En primer lugar, se trata de la película de Alf Sjöberg, *Señorita Julia* (1950). La protagonista y el ayuda de cámara de su padre, Jean, intercambian confidencias en la noche de San Juan. El hombre cuenta cómo, siendo niño, fue perseguido por la gobernanta del castillo por haber robado manzanas: entonces asistimos a la persecución del niño, y una panorámica descubre (sin cambio de plano) a Julie y a Jean que pasean a cierta distancia; luego de otra travesura le habían pegado: vemos al niño azotado; después, una panorámica nos muestra a los criados reunidos (pasado) antes de llegar al rostro de Julie en primer plano que escucha (presente) el relato de Jean. Más tarde, Julie se embriaga para olvidar la vergüenza de haberse entregado al sirviente y evoca, a su vez, su infancia: entonces vemos a los protagonistas a un lado y, en el mismo plano que ellos, vemos pasar a Julie niña y a su madre antes de morir. Por último, decidida a fugarse con Jean, la muchacha ha desvalijado el escritorio de su padre; en ese momento, éste vuelve al castillo y ella se imagina lo que va a pasar; Julie aparece en primer plano mientras que su voz cuenta en off los acontecimientos que cree que sucederán y que se ven desarrollarse tras ella; su padre, que ha advertido el robo, llama a un agente, le hace una pregunta (futuro) y lo que ella responde (presente y futuro) puede aplicarse al presente y al futuro (palabras dirigidas a Jean y respuesta a la pregunta de su padre). Hay aquí una audaz síntesis entre un comentario en off en presente y una escena que materializa un *futuro* (imaginado y que no es más una posibilidad), síntesis no sólo técnica sino dramática, puesto que para evitar encontrarse en la intolerable y humillante situación, ella teme e imagina que va a suicidarse, única posibilidad de escapar a su "deshonor".

La polivalencia temporal realizada por Sjöberg posee un sorprendente vigor expresivo, y pese a su audacia y a su "lectura" algo difícil es perfectamente válida desde el punto de vista psicológico, aun cuando su carácter sea evidentemente irrealista: la mezcla de tiempos se explica por el hecho de que Jean y Julie sueñan; ahora bien, en la conciencia todo está en presente, *en el presente de la conciencia*, y el desarrollo del film —ya lo señalé— se parece mucho al fluir de la conciencia, en que las percepciones exteriores reales y las motivaciones psíquicas más profundas, surgidas de la historia del individuo, se inscriben en el mismo plano de conciencia vivida: en la pelí-

cula, los hechos presentes y los recuerdos o "proyectos" de la imaginación se inscriben también —y resulta curiosa la identidad de los términos— en el mismo plano.

Laslo Benedek, en *La muerte de un viajante* (1952), recurrió con igual habilidad a la mezcla de temporalidades distintas en el mismo espacio dramático. El viajante, Willy Loman, agotado por toda una vida de trabajo intenso, tiene alucinaciones que recuerdan los episodios del pasado y se materializan en la imagen misma en que se desenvuelve el héroe y con el mismo realismo. Vemos aquí un primer ejemplo de este procedimiento: la escena en que el protagonista se encuentra con su mujer en la cocina de su casa: él está encuadrado de frente y en primer plano, y su mujer está sentada en segundo plano, mientras al fondo se abre una puerta en el vestíbulo; la mujer le dice, como respuesta a una reflexión que él acaba de hacer: "Eres el hombre más elegante del mundo"; ella se ríe y entonces se oye que surge otra risa, más fuerte y vulgar; el hombre gira hacia ésta y se advierte que el vestíbulo de entonces se ha transformado en un sórdido cuarto de hotel: una mujer se está volviendo a vestir y responde a una pregunta que el hombre le hace a su esposa, mientras él se dirige hacia el fondo, penetra en la habitación y toma entre sus brazos a la mujer; después, luego de una breve escena que constituye la materialización de un episodio del *pasado*, el hombre vuelve a la cocina en *presente* y se oye a su esposa responder a la pregunta que él le hacía cuando pasaba a la otra habitación. Así, en un corto lapso, el hombre ha revivido una escena completa del pasado, y que el realizador ha materializado en la escenificación dándole el mismo carácter de realidad que a la trama presente de la historia; pero habrá que reconocer que se trata de algo más que de una representación común del recuerdo, ya que existe una coexistencia material en el mismo plano dramático y técnico de la realidad objetiva y de un contenido mnémico. Veamos otro ejemplo en una escena posterior: Willy se puso a jugar a las cartas con su vecino Charley y empieza a recordar el pasado al ver un retrato de su hermano Ben; entonces se ve aparecer en el fondo del cuarto, que se ha alargado y oscurecido, a Ben, que interviene en la conversación entre Willy y Charley sin que éste se dé cuenta de nada; luego Charley se va y Willy corre tras Ben, se reúne con él y llegan juntos al pasado.

Por último encontramos ejemplos semejantes (sin embar-

go menos constantes), en *Los cuentos de la luna vaga*, de Mizoguchi (1952). El protagonista de la película, Genjuro, que llega al mercado a vender vasijas de barro, ve aparecer a una princesa con su dama de compañía, que lo invita a ir a su residencia: poco a poco comprendemos que esas dos personas son fantasmas, aunque estén dotadas de la misma apariencia de realidad que los seres vivos que los rodean. El descubrimiento de esta fantástica existencia es anunciada, en cierto modo, por la aparición a Genjuro de su mujer, empero muy lejos de allí, entre las sedas de un vendedor ambulante; también le sigue una nueva aparición, cuando el protagonista, de regreso a su hogar, ve en él a su querida esposa, muerta ya hacía tiempo.

He analizado en detalle estas tres películas porque aplican de manera brillante la fusión de temporalidades distintas en un espacio cinematográfico único.

D. *El tiempo trastrocado* (basado en la retrospectiva o flashback) tal vez sea el más interesante procedimiento interpretativo del tiempo desde el punto de vista del relato cinematográfico. Parece que desde un principio ha sido muy empleado de manera consciente;[7] pero si bien fue la novela, evidentemente, la que inspiró a los realizadores, hay que reconocer que el cine ha solido emplearlo, a veces de un modo acertado, por distintas razones que ahora vamos a analizar.

1. Razones *estéticas*, en primer lugar, con el fin de aplicar de manera rigurosa la regla de la unidad de tiempo (y llegado el caso, la de lugar): sería erróneo subestimar la importancia de la unidad de tiempo en la generación de un clima dramático, y muchos films han sido valiosos por una de estas razones. Esta unidad de tiempo puede aparecer muy debilitada en el caso de una acción que se divide en dos partes separadas por un largo período: en vez de mostrar los orígenes del drama y luego su conclusión veinte o treinta años después, se comenzará el film en este segundo período y luego habrá una vuelta

[7] Sadoul ha encontrado un ejemplo precoz en un film italiano de 1911, *Le nozze d'oro* [*Las bodas de oro*], en el que una anciana pareja recuerda la guerra por la independencia (*Histoire générale du cinéma*, t. III, 1, pág. 94).

atrás que expondrá el pasado antes de que se vuelva al presente para el desenlace del drama; de este modo, la obra queda delimitada según, a la vez, una simetría estructural muy satisfactoria desde el punto de vista estético y según una simetría temporal que le da una unidad centrada en el presente, que es el tiempo eminentemente más "participable", tal como he mostrado en varias oportunidades.

2. Razones *dramáticas*: el flasback consiste en confiarle al espectador, desde el comienzo del film, el desenlace: esta construcción, además del interés estructural que presenta (véase párrafo anterior), tiene la gran ventaja de suprimir cualquier elemento de dramatización artificial debida a la ignorancia del desenlace y de valorar el contenido humano de la obra y la solidez de su construcción. Este procedimiento contribuye en alto grado a crear la *unidad tonal*, tan importante en una obra: a los acontecimientos les quita su aparente disponibilidad y revela su *sentido* profundo al indicarle al espectador el cariz de la acción siguiente. En el caso de una película de calidad como *Ella sólo bailó un verano*, este tipo de narración sin sorpresas despoja al drama de todo "suspenso" y concentra el interés en la trayectoria psicológica de los personajes y en la construcción dramática cuya arquitectura y rigor psicológico salen a relucir. El mismo procedimiento se ve en *Double indemnity* (*Doble indemnización*), película que comienza cuando el asegurador llega herido a la oficina y se instala ante su dictáfono para relatar su historia: para el espectador, el hecho de saber que el drama terminará mal para el protagonista introduce una atmósfera de fatalidad irremediable que contribuye en gran medida a darle al film su carácter tan conmovedor. Por otro lado, nótese que esta construcción no hace sino instaurar la situación existente ya en la tragedia antigua: el desenlace fatal de la historia de Edipo o de Antígona, para los espectadores resulta previamente conocido, pero no por eso el drama deja de producirles un temor sagrado; esto es lo que captaron Lawrence Olivier y Orson Welles, que iniciaron sus películas con la imagen del cortejo fúnebre de Hamlet o de Otelo.

3. Razones *psicológicas*: también pueden justificar la alteración del transcurso temporal normal de los acontecimien-

tos. Tal es el caso de cuando la película está centrada en un personaje que recuerda: más que desarrollar la acción haciendo intervenir en ella al protagonista como un elemento más, es mucho más prudente centrar el drama en él, materializando su recuerdo en la mayor parte del film: llegado al paroxismo de su drama, el protagonista revive en quebrantos sucesivos las circunstancias que lo han llevado a ese punto de desesperación y soledad. Por ejemplo, el obrero de *Amanece*, encerrado en su cuarto después de matar al amaestrador de perros, vuelve a ver las etapas de un amor al que la villanía de ese hombre ha destruido; también el estudiante de *El diablo en el cuerpo* ve resurgir en su memoria los episodios de su pasión por la joven que acaba de morir; incluso Laura, después de su *Breve encuentro* con Alec, y ya de regreso a su casa, revive con dolor los breves instantes de ese amor imposible.

Por otra parte, las películas de múltiples testimonios acerca de un mismo acontecimiento o un mismo personaje aparecen como un desarrollo de ese procedimiento narrativo. *The power and the glory* [*El poder y la gloria*] brinda un curioso ejemplo de ello a través de un doble flashback que, por un lado, muestra el punto de vista de un muerto sobre sí mismo, de alguna manera, y por otro el de su secretario que acaba de asistir a su entierro: quien evoca la segunda parte de la vida del jefe, el magnate Thomas Garner, es su secretario, mientras que la juventud del magnate, de la cual no fue testigo, en cierto modo aparece *objetivada*. Además, dentro de las dos partes del flashback, el pasado objetivo y el pasado subjetivo se mezclan en secuencias libremente alternadas: el relato no es cronológico, como si los autores quisieran sugerir que todo testimonio está sujeto a caución (el secretario tal vez no sea más sincero que las confidencias que su jefe haya podido hacerle sobre su propio pasado) y que quizá sea vano intentar responder a la pregunta "¿Quién era Thomas Garner?".

Es muy probable que Welles, cuando planeó *Ciudadano Kane*, tuviera en mente a ese asombroso film, que es como un estudio fenomenológico (el protagonista siempre aparece visto desde afuera), en forma de rompecabezas, cuyas piezas debe reunir el espectador.

*Ciudadano Kane* expresa la imposibilidad de penetrar en el íntimo secreto de la vida de un hombre, mientras que *Rashomon* [*Rashomón*] constituye una demostración bastante

cáustica de la relatividad de la verdad y del poco crédito que hay que darle a la objetividad de los distintos testimonios de un mismo hecho. *La vida color de rosa*, en una perspectiva análoga, había estudiado un caso típico de mitomanía: un bedel cuenta sus éxitos sentimentales, de los que termina por confesar que eran falsos; entonces se vuelven a ver los hechos tal como se habían desarrollado en la realidad: la objetividad del relato, esta vez, queda probada por la presencia del niño testigo de las desventuras del desgraciado bedel en todos los planos. De un modo análogo, *Manèges* se hallaba construida sobre una serie de flashbacks justificados por un doble punto de vista: los recuerdos del marido engañado y el relato de la suegra; lo que incluso llevaba a mostrar ciertos hechos en tres oportunidades, por ejemplo la partida de la joven el día de la venta, acontecimiento visto en el recuerdo del marido, en el relato de la suegra y, por último, *objetivamente*.

Por otra parte, y esto podría constituir el ejemplo de un tercer tipo de miradas atrás de orden psicológico, recordamos cómo Cayatte construyó *Antes del Diluvio*, sobre la base de una serie de flashbacks que se iniciaban con el rostro de los padres de los distintos inculpados: el realizador ha querido significar con esto que el drama se verifica primero en la conciencia de los padres, ya que es a ellos a quienes él hace principales responsables de los extravíos criminales de sus hijos.

Además hay que señalar el logro magistral de *Hiroshima mi amor*, donde Resnais, en el plano del relato visual, llegó a una perfecta fusión del pasado y del presente, entremezclados en la conciencia de la protagonista; este procedimiento no es nuevo y es relativamente menos audaz que el de *Señorita Julia*: empero está utilizado con notable maestría, y como se basa sólo en los cambios de planos mediante corte seco, no rompe en absoluto la continuidad del relato (en especial, debido al encadenamiento por travellings delanteros y al comentario subjetivo *en presente*); dicha continuidad evoca con fuerza el *fluir de la conciencia* bergsoniano o la duración proustiana.

4. Por último, hay razones *sociales* que pueden justificar una retrospectiva. *El crimen del señor Lange* comienza con la llegada del protagonista y de la lavandera a la frontera belga: la joven se entera de que ambos son buscados por homicidio y decide contar su historia a los clientes del cabaré, que los han

reconocido, para que ellos mismos juzguen si deben denunciarlos o dejarles cruzar la frontera; este preámbulo —en realidad, inútil— es, claro está, una precaución de orden social destinada a desarmar a la censura que debía ser poco propensa a ver con buenos ojos una película en que un mal patrón era asesinado por el animador de una cooperativa obrera, gesto que hoy alcanza un sentido aun más preciso, si se sabe que entonces Renoir tenía opiniones de extrema izquierda y que la película apareció en las pantallas de París en enero de 1936, es decir, pocos meses antes de la victoria del Frente Popular en las elecciones; a la vez, el episodio final, donde se ve al pueblo absolver moralmente al asesino, era una sugestión al público: en efecto, es cierto que el espectador se identifica con las personas del cabaré y que se ve llevado a tomar por propio el juicio que ellos emiten sobre este asunto.

Una "precaución" análoga, pero muy inútil y desmañada esta vez, en *Y morir de placer*: el preámbulo y la conclusión de la película se desarrollan en un avión, en donde se ha instalado el narrador; se trata, tal vez, de atenuar ante el espectador la violencia del film, presentando esta historia de vampiros como un *relato*, luego, como una realidad en segundo grado. Hay aquí una involuntaria e ingenua demostración de la creencia general en el poder de persuasión de la imagen cinematográfica.

## Pasado y futuro

El *flashback* (o *escena retrospectiva*) se ha convertido en un procedimiento de escritura totalmente corriente.

Precisemos aquí que el pasado introducido mediante el flashback puede ser: ya un pasado *objetivo* presentado como tal, ya un pasado *subjetivo*, recuerdo verdadero (la imagen del alemán muerto en *Hiroshima mi amor*) o falso (véase el ejemplo de *Silent dust* [*Polvo callado*] ya citado) o imaginado sin intención de engaño: en su lecho de muerte, la protagonista de *Back street* [*La calle de atrás*] encontrando en su juventud, efectivamente, al hombre que amaba, cuando en realidad ese encuentro no ocurrió, a raíz de un hecho desgraciado.

Los *procedimientos técnicos* de introducción de flashback son pocos, pues están condicionados por su necesaria legibili-

dad; el paso a otra temporalidad ha de ser entendido por el espectador, y por esta razón la introducción del flashback se apoya fundamentalmente en dos procedimientos: el *travelling hacia adelante*, que definí como indicador del paso a la interioridad y, por consiguiente, a la duración subjetivamente vivida, y el *fundido encadenado*, que constituye materialmente y por lo tanto sugiere psicológicamente una especie de fusión entre dos planos de realidad, como si el pasado invadiera poco a poco el presente de la conciencia volviéndose, a su vez, presente. La cámara avanzará hasta detenerse frente al rostro en primer plano (*Breve encuentro*) o girará enseguida, levemente, ante un fondo neutro o indeciso como el recuerdo (*El perdido fin de semana*); después el pasado será introducido por un fundido encadenado; raras veces, por un breve fundido en negro o (en la época del cine mudo) por una apertura en iris.

La mayoría de los procedimientos de transición son fundidos encadenados propiamente dichos o derivados; por ejemplo, el paso se realiza mediante un espejo (*El diablo en el cuerpo*: François mira por un espejo y un fundido encadenado combinado con la distorsión de la banda sonora introduce la imagen de Marthe, que se pasea; *Monika*: el espejo ante el cual se encuentra el muchacho se pone negro, y después aparece Monika, desnuda, que se prepara para un baño), o mediante un retrato (*Señorita Julia*) o un objeto cargado de recuerdos y que sirve de catalizador (un broche en *Amanece*), o incluso un grabado o una fotografía que poco a poco cobra vida (*Ciudadano Kane*); también, mediante un objeto cualquiera sin función dramática, que sirve sólo de denominador común a los dos planos vinculados a través del fundido encadenado.

La transición visual queda realzada por la banda sonora, y de diversas maneras: transición realista —la mayoría de las veces— mediante simple sustitución de sonidos (fundido sonoro); intervención de la música para hacer resaltar el paso a través de un tema bastante insinuante y lírico en el que el espectador ha aprendido a reconocer la introducción de otra temporalidad (*Amanece*); incluso la distorsión del sonido, que explica la dolorosa inmersión en el pasado (*El diablo en el cuerpo*); citemos también el flashback de los recuerdos juveniles del científico ante el lecho mortuorio de su esposa (*Michurín*): el pasado se introduce sin ninguna transición visual (por corte seco), pero el paseo por los prados, que constituye la re-

trospectiva, está acompañado por un motivo musical alegre y de impactantes colores, en contraste con la tristeza de la cámara mortuoria; en *De pronto, el verano pasado*, el pasado se introduce mediante sobreimpresión en forma de una aparición primero intermitente (una especie de pulsaciones) y después continúa, mientras que el rostro de la narradora es visible en un rincón de la pantalla: su relato vincula el presente con el pasado.

Recordemos también un efecto ya citado, al margen del fundido encadenado, y que consiste en introducir el pasado a través de una transformación apenas notoria de la iluminación del decorado: por ejemplo, en *The house of stranger* [*La casa de los forasteros*], cuando el protagonista encuentra la casa donde ha vivido feliz tiempo atrás y sube la escalinata, el decorado se ilumina poco a poco, y cuando el hombre alcanza el rellano se sumerge en el pasado; cuando el protagonista de *La muerte de un viajante* piensa en sus hijos al sacarle lustre al viejo Ford, la cocina de repente se inunda de sol y sale al jardín quince años antes. Por último, recuérdese que el llamar a un personaje por su nombre también puede introducir el pasado (véase el ejemplo de *Los pescadores de cangrejos*; un simple movimiento de cámara puede hacernos pasar de un espacio-presente a un espacio-pasado: por ejemplo, en *Las noches blancas*, mediante una panorámica se pasa de Nathalie (en presente; cuenta su pasado) a la imagen del hombre que ama desde la primera vez que lo vio.

Asimismo, el pasado puede ser introducido mediante un simple ajuste seco, así como entre dos planos que estuvieran en el mismo nivel de realidad; el diálogo o el comentario harían la conexión: en *Okasán*, cuando los padres recuerdan el pasado, se intercala un plano que los muestra casi recién casados, con dos niños de corta edad; en *El señor Ripois*, el comienzo del flashback es anunciado por el comentario del protagonista (en off), pero el pasado interviene primero en forma de un brevísimo plano (y después, vuelta al presente), antes de la instalación del pasado.

Con mayor audacia, Resnais introdujo en el presente planos pasados mediante un simple ajuste seco y sin transición verbal alguna: en *Hiroshima mi amor*, la primera imagen del brazo del alemán muerto es, en realidad, una intrusión absoluta de otro espacio-tiempo cuyas coordenadas en ese momen-

to desconoce el espectador, así como su significado, por supuesto;[8] en *El año pasado en Marienbad*, la intrusión de *un* pasado (¿real o imaginario?) se realiza mediante una serie de flash-backs primero muy breves y después cada vez más largos, el primero de los cuales acabará por imponer la presencia de otra temporalidad.[9]

Estas *imágenes mentales* muy breves (flashes) no siempre se dan como evocaciones del pasado sino simplemente como accesos del subconsciente.

Más complejos, si no más sutiles, son los ejemplos de *flash-backs en segundo grado*; la evocación de hechos que son pasados respecto de un primer pasado. En el ya citado ejemplo de *La muerte de un viajante*, la escena con la prostituta que se ríe es un flash-back respecto de la de la cocina con la esposa, escena que de por sí ya es un flashback (evocación de un recuerdo del protagonista) respecto del presente del film. El mismo procedimiento aparece en *Sorry, wrong number [Disculpe número equivocado]*, en donde el médico le cuenta a la protagonista (presente) las visitas que le hizo su marido (primer pasado) para describirle los ataques de ella (segundo pasado); en *El caso Maurizius*, el procurador lee en un sumario (presente) el informe del interrogatorio del acusado, que describe (primer pasado) las circunstancias en las cuales conoció a la víctima (segundo pasado); en *La condesa descalza*, el director que asiste al entierro de la mujer (presente) se acuerda de una visita que ella una noche le hizo (primer pasado) para contarle su noche de bodas (segundo pasado); es un procedimento antiguo, ya que se usa desde 1920.

Pero si bien el pasado se integra perfectamente en el presente de nuestra conciencia, no siempre puede suceder lo mis-

[8] El espectador ignora (en ese momento) la razón de ser de ese plano, pero entiende que se trata de la representación de un recuerdo de la protagonista: además, esta interpretación se facilita por el hecho de que el flash queda encuadrado por dos primeros planos del rostro de Emmanuelle Riva, obsesionada por ese recuerdo.

[9] Esta película es un verdadero *rompecabezas temporal*; el enmarañamiento de las distintas temporalidades se vuelve indescifrable: la acción sucede a la vez en el presente (o más bien: *un* presente) y en diversos *pasados* (y también, quizás, en los recuerdos de esos pasados), así como en un futuro imaginario.

Allí, el espacio también es puramente conceptual.

mo con el *futuro*, puesto que éste en principio nos resulta desconocido. Sin embargo hay realizadores que han intentado esa intrusión y lo han logrado.

En primer lugar puede tratarse de un futuro real y objetivo (histórico): por ejemplo, Yutkevich intercala —en su film de montaje *La France libérée* [*Francia liberada*]—, en la famosa escena del paso de baile esbozado por Hitler en Compiegne el día del armisticio de 1940,[10] una breve y terrorífica secuencia de la batalla de Stalingrado; esta audaz evocación del futuro crea una fuerte sensación de fatalidad que aplasta al triunfador de un momento.

Asimismo se puede tratar de un futuro imaginado (temido o esperado) por un personaje: en uno de los ejemplos de *Señorita Julia*, ya citado, o incluso en *Underworld* [*El hampa*], la secuencia de la evasión imaginada, y en *La guerre est finie* [*La guerra terminó*] los flashes de los hechos que imagina el protagonista.

Por lo general, este futuro anticipado queda desmentido por el acontecimiento, por razones dramáticas. Pero, en cambio, se puede confirmar con la continuación de la acción y pasar de lo imaginario proyectivo a la realidad en acto: el proyecto de ahogamiento de su inoportuna amante, a la que el joven arribista observa en el mapa da lugar (mediante fundido encadenado) a la verdadera situación en que él cometerá el crimen (*Una tragedia americana*); asimismo, el plan de asalto a un banco, esbozado en un vidrio con vapor, se transforma (también mediante fundido encadenado) en un auténtico atraco a mano armada; un hombre anuncia: "Dentro de diez años tendré mil cabezas de ganado" (voz en off con la imagen de una manada), y al final de su comentario (sin ruptura) se advierte que el futuro se ha vuelto presente, como atestigua la transformación de un adolescente en adulto.

Veamos ejemplos mucho más audaces: lo que por analogía se puede llamar *flash-forward*, es decir, la proyección —en una secuencia en presente— de un futuro real, dramáticamen-

[10] Sabemos que esta famosa escena es una falsificación, resultado de un truco realizado durante la guerra por el documentalista inglés John Grierson para ridiculizar a Hitler en una película de propaganda política (véase *Cinéma 61*, nº 53, pág. 47).

te hablando, y desconocido por los personajes. En *El castillo de vidrio*, los amantes, Évelyne y Rémy, reunidos en un cuarto de hotel, dejan que pase la hora en que normalmente ella debe irse para tomar el tren. René Clément había colocado en ese lugar (luego de un fundido encadenado desde el reloj pulsera de Rémy hasta uno de pared) un plano de capilla ardiente con el cuerpo de Évelyne y un plano del marido enterándose de la noticia. Luego, después de esa intrusión del destino, la imagen volvía a la habitación; los amantes advertían el retraso en la hora y en vano trataban de llegar a la estación antes de que el tren saliera para Berna: Évelyne, entonces, decidía tomar un avión, y la película terminaba con la despedida de los protagonistas, que ignoraban que el avión iría a estrellarse en tierra. Como ante una tragedia clásica, el espectador se hallaba complicado en el secreto de un desenlace en que el destino iba a hacer trizas la felicidad de los hombres. Este audaz montaje debía provocarle un singular conflicto dramático al espectador o bien... pasar inadvertido en él: parece que es lo que sucedió, puesto que mucha gente, incluso habituada a las sutilezas del lenguaje cinematográfico, no captó la razón de la presencia de ese plano en ese momento; después de unos días del estreno, el plano de la capilla ardiente fue puesto al final de la película. Un buen tema de reflexión sobre el origen del lenguaje cinematográfico: ¿cómo y por qué un procedimiento expresivo resulta legible o no para el espectador? Pienso que la ley que ya he definido (pág. 176) brinda una respuesta a esta pregunta. El montaje de Clément resulta poco comprensible (al menos en el momento mismo en que lo percibimos), porque no podemos conocer el porvenir; sólo podemos imaginarlo; la brutal proyección de un futuro real en el presente no corresponde a ninguna experiencia psicológica del ser humano, y su representación es incomprensible, por lo menos hasta que haya aprendido a leer su sentido.

Cerremos este paréntesis dedicado al futuro y comprobemos que el flashback es, pues, un procedimiento expresivo en extremo cómodo, desde varios puntos de vista: permite una gran flexibilidad y una gran libertad narrativa, dado que admite la alteración de la cronología, facilita el respeto a las tres unidades clásicas (por lo menos, de la más importante: la de tiempo) al centrar la película en el desenlace del drama repre-

sentado como *presente-aquí* de una conciencia y haciendo de las otras épocas y de los otros lugares anexos subordinados e íntimamente englobados en la acción principal; el *pasado* se vuelve *presente* y los *otros lugares* se vuelven *aquí*, conciencia. La continuidad de los hechos ya no es directamente temporal sino *causal*, de modo que el montaje está basado en el paso al pasado mediante la exposición de las causas de los hechos presentes; la sucesión de los acontecimientos según su causalidad lógica es respetada, pero la cronología estricta se altera y reestructura conforme a un punto de vista, por lo general subjetivo; de todos modos es un punto de vista subjetivo que regula el relato según los usos más originales y fecundos de ese procedimiento. El flashback crea una temporalidad *autónoma, interior..., maleable, densa* y *dramatizada*, que otorga a la acción un aumento en la unidad tonal y permite, naturalmente, la introducción del relato subjetivo en primera persona, cuyo prestigio y la riqueza de campos psicológicos que ofrece hemos visto.[11]

Ya habíamos hablado bastante del tiempo en el capítulo dedicado al espacio, dada la relación dialéctica de uno y otro en la continuidad espacio-duración.

Pero la primacía de la duración sobre el espacio —y la afirmación de que el cine es un arte de la duración— aparece como indiscutible. La primera es dinámica, el segundo es pasivo; ella es estructura y él es simple marco. El interviene en el nivel de la imagen como un constituyente más, mientras que ella lo hace en el del relato y determina la totalidad del film. El espacio está en la duración cuando la duración organiza el espacio; éste se desmembra, se desintegra y se niega como continuo a favor de la duración.

Hemos visto que ciertos efectos que sugieren una duración indefinida que se está viviendo (*Ciudadano Kane*, etc.) corresponden exactamente a lo que el *imperfecto* intenta expresar en la novela. El *presente* es el tiempo más corriente en cine, pero sólo existe en nuestra conciencia, pues lo que perci-

11 Sin embargo, el flashback hoy es un procedimiento pasado de moda, abandonado por el neorrealismo y por el cine llamado moderno.

Podríamos aplicar a la evocación del pasado en el cine la fórmula de Laurence Durrell: "No un tiempo recobrado sino un tiempo concedido" (*Cléa*).

bimos como tal nunca es sino lo que corresponde a nuestra percepción actual. El *futuro* es aun más inasequible y sólo lo identificamos si se nos lo indica como tal. El flashback en segundo grado puede ser considerado como un equivalente del *pluscuamperfecto*. El *potencial*, por su parte, cuenta con un ejemplo en una película japonesa muda, en la que un intertítulo anuncia: "Si el amo hubiera tenido piedad...", y le sigue otra versión de la secuencia anterior, que muestra lo que hubiera podido ocurrir si... Pero este potencial es puramente conceptual pues nosotros sólo percibimos el presente cinematográfico.

Si bien es cierto que toda elaboración intelectual, toda obra de arte, vive primero en la duración (y de un modo accesorio, en el espacio), también es evidente que toda conciencia de una obra se verifica en la duración, en nuestra duración íntima: por eso el cine, que ante todo es duración, se integra con tanta perfección a nuestra percepción, que también actúa antes que nada en la duración.

Así como la perspectiva es la clave de nuestra racionalización del espacio, el tiempo social (con su escala de puntos de referencia) es el instrumento de nuestra racionalización de la duración; pero el cine nos permite apartar esa racionalización dejándole libertad absoluta a la duración, libertad de la que goza en el fluir de nuestra conciencia profunda.

Este análisis no ha agotado aún el problema de las relaciones entre el tiempo real de la proyección y el sentimiento subjetivo de su duración, problema que tal vez sea el más importante y el más difícil de analizar entre los que plantea la psicología del cine. En la pantalla, sabemos, cualquier acción parece —a igual tiempo— más larga que en la realidad; de allí la necesidad del encuadre, que suele elidir los tiempos considerados débiles y produce una densificación temporal que condiciona normalmente nuestra percepción del relato cinematográfico.[12]

[12] Sucede lo mismo con todas las artes basadas en el relato temporal: por ejemplo, en *Peleas y Melisenda* de Debussy, el recitativo anuncia: "Dentro de una hora se cierran las puertas" y el sordo estruendo de las puertas cerradas, en la partitura, se da exactamente siete minutos después.

Pero es difícil decir si la impresión de duración que el espectador recibe del *montaje* es automáticamente más corta que la duración real de la proyección. Por ejemplo, en la versión muda de *El acorazado Potemkin*, la secuencia del tiroteo en las escaleras dura 5 minutos 30 segundos (ocho minutos en la versión sonora) y en *Ben Hur* (versión de Wyler) la carrera de carros dura 11 minutos: sólo una encuesta permitiría decir qué impresión de duración recibe el espectador, pero creo estar en condiciones de decir —partiendo de mi experiencia personal— que la duración intuitivamente sentida es notoriamente más larga que la duración real, por el hecho de la extrema densidad (*suspenso*) de ambas acciones.

François Truffaut habló en una entrevista de "la lucha de los cineastas con la duración". En *La peau douce* [*Piel suave*], procedió a un "truco" temporal que en cierto modo es la inversa de la detención de imagen: la escena del encuentro de los protagonistas en el ascensor en su película dura un minuto, mientras que el trayecto real del ascensor sólo toma veinte segundos (es la duración del descenso de la jaula) porque el cineasta ha querido que se notara la violencia del flechazo mediante esa dilatación de la duración. Es casi seguro que el espectador no percibe esa diferencia de duración objetiva, pues su percepción en ese momento depende directamente de la intensidad de su implicación psicológica en la acción.

Me arriesgo, pues, a concluir que la intuición de la duración depende del modo como el espectador resulta concernido por la tonalidad dramática de la acción; durante una acción muy violenta o muy rápida parece que *el tiempo pasa pronto*, pero si el espectador después se pregunta por su propia impresión, tiende a pensar (por reacción) que la acción real es más larga que la que ha percibido. Es indispensable precisar que la tonalidad dramática de una acción es más un asunto de *calidad* (densidad e intensidad de los hechos representados) que de *cantidad* (cantidad de acontecimientos), lo que explica que películas relativamente cortas puedan parecer largas, mientras que las películas muy largas que se han multiplicado aproximadamente desde 1975 (tales como las de Angelopoulos o Wenders) no le dan al espectador la sensación de que abusan de su atención o de su paciencia, porque no dejan de ejercer un solo instante un verdadero poder de fascinación al sublimar el tiempo de la percepción como intuición de la duración.

# Conclusión

Al finalizar este estudio resulta evidente que el cine dispone de un lenguaje a la vez sutil y complejo, capaz de transcribir con holgura y precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas. No obstante, la expresión del contenido mental plantea delicados problemas: mientras el escritor puede dedicar hojas y hojas al análisis más íntimo y minucioso de un instante de la vida psíquica de un individuo, el cine, condenado a una estética fenomenológica, obligado a describir desde afuera los efectos objetivos de las conductas subjetivas, debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actitudes psicológicas más sutiles. Por eso nunca ha podido privarse de la palabra (aun en la época del cine mudo, en forma de intertítulos) y siempre ha tenido que recurrir a equivalencias expresivas para hacer penetrar al espectador en la interioridad de los personajes.

Pero hemos visto cómo ha evolucionado el cine desde su nacimiento, cómo el lenguaje cinematográfico se ha ido elaborando, desde Griffith hasta Eisenstein, y cómo ha ido conquistando —desde Renoir hasta Rossellini y desde Antonioni hasta Wenders— una sencillez y una libertad nuevas. Podemos comprobar, en efecto, que la mayoría de los grandes realizadores de posguerra casi han abandonado todo el arsenal gramatical y estilístico que acabamos de analizar. En una película de Antonioni o de Wenders, por ejemplo, sólo el montaje (muy lento) y la expresión de la duración (su resultante) y del espacio (su corolario) pueden ser objeto de un análisis estético: todos los demás componentes de la escritura, tal como he tratado de definirlos aquí, prácticamente se han ignorado o hasta sublimado.

## Del lenguaje al estilo

Esta evolución del lenguaje cinematográfico fue destacada por André Bazin: "Hacer cine hoy —escribía— es contar una historia en un idioma claro y transparente. Pocos movimientos de cámara hacen notoria la presencia de ésta, y pocos primeros planos no corresponden a la percepción normal de nuestros ojos. El encuadre descompone la acción en planos preferentemente 'americanos', porque parecen más realistas. Todo el arte se reduce, pues, a ese encuadre cuyas reglas óptimas son ahora muy conocidas e indiscutidas. La originalidad de la expresión es, en adelante, completamente libre: responde a una elección deliberada conforme a la intención artística. Lo que determina desde afuera la forma de la obra ya no es la eficacia novedosa de una nueva propiedad de la cámara o de la película, sino las exigencias internas del tema, tal como las siente el autor, que requieren tal o cual técnica en especial. [...] Por primera vez desde los orígenes del cine, los directores, respecto de la técnica, trabajan en las condiciones normales del artista. [...] El estilo del director moderno se elabora a partir de medios expresivos perfectamente dominados y tan dóciles como un bolígrafo".[1]

Con razón habríamos podido criticar a Bazin por su visión un tanto idílica de la creación cinematográfica: intervienen muchas otras determinaciones además de la simple técnica (el color, por ejemplo, según hemos visto). Pero al principio tenía razón, y parece que es lo que ha inspirado a Alexandre Astruc su célebre artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la *cámera stylo*" ["Nacimiento de una nueva vanguardia: la *cámara bolígrafo*"] ha sido su metáfora final. Allí señalaba: "El cine se está convirtiendo nada más que en un medio de expresión. [...] luego de haber sido en forma sucesiva una atracción foránea, una diversión parecida al teatro ligero, o un medio para conservar las imágenes de la época, poco a poco se va transformando en lenguaje [...], es decir, en una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones tal como sucede hoy con el ensayo o la novela. Por eso a esta nueva

[1] *L'écran francais*, nº 60, 21 de agosto de 1946.

era la llamo *'de la cámara bolígrafo'*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine poco a poco se irá apartando de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata y de lo concreto para convertirse en un medio de escritura tan dúctil y sutil como el del lenguaje escrito. [...] Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo. [...] está encontrando una forma en la que se convierta en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento se podrá escribir directamente en la película".[2]

En ese artículo, Astruc cita algunas películas basándose en su demostración, pero no hace alusión alguna a la "revolución", entonces en curso, del neorrealismo. Los títulos que menciona (*Esperanza / Sierra de Teruel, La regla del juego, Las mujeres del bosque de Boloña* y las películas de Welles) apenas tienen en común cierta modernidad que justifica su novedad e importancia y concreta el intento de autonomía estética del cine respecto de los otros medios de expresión ("en especial, la pintura y la novela", dice Astruc) que lo han marcado desde sus comienzos y de los cuales siempre le ha costado desprenderse: la expresión *cámara bolígrafo* señala la posibilidad y la necesidad, del cine, de apartarse de las influencias literarias (la narratividad) y figurativas (la "impresión de realidad") que hasta ahora han puesto trabas a un enfoque nuevo del mundo exterior y a una nueva concepción de la escritura cinematográfica. Este artículo era profético, pero quienes le dieron la razón han sido más bien ciertas películas posteriores: *El silencio del mar*, de Melville; las películas de Bresson a partir de *Un condamné à mort s'est échappé* [*Un condenado a muerte ha ha escapado*], y las de Resnais; él mismo trabajó con tal fin en *Le rideau cramoisi* [*El telón carmesí*]. Estas películas pertenecen a una corriente que a veces se ha calificado de intelectual o de literaria porque rechaza el "espectáculo" y el "lenguaje" tradicionales.

Aplicado al cine, el concepto de *lenguaje* —según hemos visto— es bastante ambiguo. Si vemos el arsenal gramatical y estilístico de los medios cinematográficos de expresión, sobre todo vinculados con la técnica, comprobamos que Astruc no lo emplea en este sentido sino en el de "forma en la cual y me-

[2] *L'écran francais*, nº 144, 30 de marzo de 1948.

diante la cual un artista puede expresar su pensamiento". Para evitar cualquier ambigüedad, al concepto de "lenguaje" habría que preferir el de "estilo". Bresson escribió muy acertadamente que el estilo es "todo lo que no es la técnica".[3] El lenguaje, común a todos los cineastas, es el punto de encuentro de la técnica y de la estética; el estilo, específico de cada uno, es la sublimación de la técnica en la estética. Algunos realizadores acceden directamente al estilo (Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, Buñuel, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Rossellini, Wenders) sin pasar a la etapa del lenguaje entendido en su acepción restrictiva; no recurren a esa clase de efectos especiales de la realidad que presentan cierta cantidad de procedimientos expresivos ya estudiados.

"Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo", afirmaba Astruc. Es posible, pero sin embargo esto es olvidar un tanto aprisa el aporte decisivo de Eisenstein, de quien sería injusto omitir que fue auténticamente el inventor de un lenguaje que instauraba un estilo. Pero podemos estar de acuerdo con Astruc si entendemos "espectáculo" en un sentido sin connotación peyorativa. Incluso cuando un film se niega a lo espectacular suele obedecer a las reglas dramáticas que han forjado dos mil años de tradición teatral: cuenta una historia que comprende una progresión jalonada de nudos dramáticos (y, llegado el caso, de sorpresas) hacia un desenlace que trae una solución y una moraleja; de un modo secundario, las unidades de tiempo, lugar y acción a menudo son consideradas obligaciones deseables para la buena presentación de la obra.

Según esta perspectiva podemos decir que el cine contemporáneo más avanzado ha dejado de ser lenguaje (y espectáculo) para convertirse en *estilo*. El cineasta de hoy dispone de una "forma" de expresión tan dúctil y sutil como el lenguaje escrito, aunque esté liberada de casi todos los procedimientos tradicionalmente considerados equivalentes cinematográficos de los del lenguaje escrito. Los personajes de Antonioni o de Resnais gozan de una psicología cuya profundidad y agudeza quizá no tengan nada que envidiar a la de los héroes de Proust y de Joyce; desde este punto de vista, el cine ya no tiene que tener complejos de inferioridad respecto de la literatura. El ca-

[3] *Op. cit.*, pág. 60.

so de Marguerite Duras es típico en este aspecto: entre sus libros, sus obras teatrales y sus películas no hay diferencias fundamentales; las películas no son "adaptaciones" o "ilustraciones" de los primeros, sino sus estrictos equivalentes en otro registro expresivo y, si se ponen en un mismo plano el lenguaje cinematográfico y el lenguaje filmado, marcan la apoteosis de un cine *literario* que, sin embargo, es específicamente cinematográfico y en ningún caso justifica la connotación peyorativa ligada al calificativo de "literario" por quienes desestiman de ese nuevo cine.

Por otra parte, la noción de "espectáculo", corolario de esa "dirección", se vuelve inadecuada por el hecho de que el nuevo cine reintroduce la objetividad del cineasta y la libertad del espectador. Lo que aparece en la pantalla se transforma de nuevo en algo semejante a lo que se ha filmado; la "impresión de realidad" ya no nace de un truco estilístico de esta realidad sino de la autenticidad con la cual se muestra la realidad en la pantalla. Pues el encuadre y el montaje desempeñan cada vez menos su función habitual de análisis y reconstrucción de la realidad: por el contrario, la profundidad de campo y el plano secuencia, al volver a introducir la duración y el espacio, así como el estatismo de la cámara, al dejar de hacer de ella "un personaje del drama", tienden a dar una imagen cada vez más objetiva y realista de los acontecimientos y su entorno físico. Por eso habría que reemplazar la vieja idea de escenificación (demasiado ambigua porque recuerda sin remedio la creación teatral y sus artificios) por la de *presentación*. Nosotros estamos en presencia del mundo real, y la instauración estética de este mundo, su paso de la existencia material a la existencia artística se efectúan sin recurrir al arsenal de los procedimientos lingüísticos tradicionales: el lenguaje se interpone cada vez menos entre el público y el universo plástico de la pantalla: la superficie de la tela blanca va dejando de ser pantalla entre el espectador y el mundo.

## De la fascinación a la libertad

Ya no se trata de "trabajar el psiquismo" del espectador —según palabras de Eisenstein— o de cautivarlo, sino también de capturarlo por un conjunto de medios expresivos con-

ceptualizados e inventariados como vehículos de sensaciones y de significaciones. El espectador se encuentra, en cierto modo, ante una ventana abierta a través de la cual presencia acontecimientos que tienen toda la apariencia de la objetividad y cuya existencia parece independiente de la suya, al mismo tiempo que su significado ya no depende de su propia percepción. Ya no está cautivo del encuadre y del montaje, sino que tiene la impresión de presenciar hechos que se están produciendo ante sí, con sus horas muertas, sus extensiones, sus vueltas, sus ambigüedades y sus oscuridades: el realismo y la intensidad de la visión que se le propone lo inducen a un estado psicológico que depende de la contemplación más que de la fascinación, en la medida en que está implicado a la vez por la acción pero es libre respecto de ella, en virtud de la objetividad de la visión que se ofrece. Al respetarse así su autonomía de espectador, su participación es a la vez más deliberada (le toca a él esforzarse por penetrar en el universo presentado) y más difícil (pues el mundo de la pantalla ya no se le ofrece tan asimilado como lo era en la época del montaje-soberano).

A partir de la década de 1950 se ha asistido a una progresiva superación del lenguaje: a lo que se puede llamar "sublimación de la escritura". Ha sucedido lo mismo con la literatura, en que el "nouveau roman" ["nueva novela"] rechazó las reglas tradicionales para hacer de la escritura no ya un medio, un vehículo de sentimientos e ideas, sino un fin en sí mismo: de este modo, la escritura se ha convertido en el primer objeto de la creación literaria. De manera semejante, se ha hecho cada vez más difícil aplicar a las películas que se sitúan en la vanguardia de la investigación estilística los viejos esquemas de la habitual "explicación de textos": la distinción escolástica entre la forma y el fondo resulta imposible y absurda; hemos asistido a esa sublimación del lenguaje en el ser cinematográfico, de la cual —al comienzo de este libro— dije que era indispensable para la instauración estética del film.[4]

Esta evolución se ha verificado, no obstante, en dos caminos muy distintos. En primer lugar está lo que se podría deno-

[4] Caso extremo pero ejemplar: *El año pasado en Marienbad*, en donde la forma (el estilo) *es* el fondo (el tema), ya que en cierto modo materializa el vagabundeo de los personajes por los arcanos de su memoria.

minar "tendencia Antonioni", con el riesgo de un "eurocentrismo", a la cual se le podría sumar un precursor tal como Ozu, así como Rossellini, Bresson, Angelopoulos y Wenders: su característica fundamental es la *desdramatización*, es decir, la negación del espectáculo, la "desteatralización". Por otra parte se puede definir una "tendencia al cine directo", que primero se manifestó en las películas de Jean Rouch y después se desarrolló en lo que se llamó *cine verdad*, según la célebre fórmula de Dziga Vertov, que se proponía "reproducir la vida del natural": en este caso, las características son el rodaje en directo, el estilo del reportaje, la forma improvisada (al menos, en apariencia) y el rechazo de las estructuras dramáticas tradicionales.

El denominador común de ambas tendencias que parecen muy alejadas es la libertad, la del espectador y la del "espectáculo", más precisamente, la del acontecimiento filmado. En uno y otro caso, el espectador se halla ante una acción que parece cobrar forma delante de sí y en la cual se siente libre de participar y de adherirse o no (de allí las violentas condenas de estos dos géneros por parte de los defensores de la dramaturgia aristotélica). Esta doble impresión de libertad, repitamos, antes que nada obedece al rechazo de las estructuras dramáticas y del encuadre-montaje habituales cuyo resultado, si no su fin, es hacer caer al espectador en la trampa de una mecánica que facilita su tarea perceptiva pero favorece su pereza intelectual. En ambos casos, el cineasta y la cámara vuelven a hacerse objetivos: el cineasta no practica ya el encuadre-montaje que permitía conducir un relato unilineal y unívoco, ni los movimientos de cámara que dirigían la atención del espectador, y la cámara ya no se limita a darnos el punto de vista de un testigo privilegiado respecto del acontecimiento. Existe lo que André S. Labarthe ha denominado *paso a lo relativo*, en el sentido de que la cámara no busca más "el ángulo ideal, absoluto, de toma, que suprima un muro del decorado":[5] de este modo queda abandonada la estúpida y deplorable convención que consistía en colocar la cámara en una alacena o un refrigerador o en lugar del espejo de un lavabo para filmar a un personaje de frente.

[5] A. S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, pág. 16.

Podríamos situar la convergencia de ambas tendencias, ya definidas, en 1953, en *Amore in Cittá* [*El amor en la ciudad*] (único número de lo que debía ser —según Zavattini, su iniciador— una especie de diario filmado), y más precisamente en el episodio realizado exactamente por Antonioni, *Tentato suicidio* [*Intento de suicidio*], en donde el estilo del reportaje del neorrealismo es atenuado por la escritura muy personal de este cineasta. Entre estas dos tendencias hay una diferencia fundamental. En el cine directo, la doble libertad es natural pues la parte de improvisación puede ser real en el rodaje, aun cuando el realizador interviene luego mediante el montaje: podría decirse que el rodaje ocurre antes del encuadre, mientras que en la otra tendencia, normalmente el encuadre preexiste al rodaje: la libertad "antonioniana" es profundamente concertada y sólo nos da la sensación de ser profundamente libres ante un hecho libre al precio de una rigurosa elaboración.

En la películas modernas, según palabras de Truffaut, "el cine de guionistas da lugar al cine de cineastas". El cine dejó de consistir en contar ante todo una historia por medio de imágenes, como otros lo hacen con palabras o notas musicales: reside en la necesidad irreemplazable de la imagen, en la soberanía absoluta de la especificidad audiovisual de la película sobre su función de vehículo intelectual. En adelante, el espectador ya no tiene la impresión de presenciar un espectáculo preparado sino de ser recibido en la intimidad del cineasta y de que le dan la posibilidad de participar junto con él de la creación: ante esos rostros que se le presentan, esos personajes disponibles, esos acontecimientos que se van produciendo y esos signos de interrogación dramáticos, también él conoce la angustia creadora.

## De la imagen a la realidad

Para sintetizar la evolución del lenguaje cinematográfico desde sus orígenes, esquematizando un poco es posible distinguir en los realizadores dos enfoques fundamentales del mundo. Uno, más bien cerebral y conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Bresson, Resnais, Godard, Tarkovsky, Duras), y el otro más bien sensorial e intuitivo (Griffith, Chaplin, Dovjenko, Flaherty, Murnau, Ozu, Mizo-

guchi, Renoir, Buñuel, Rossellini, Fellini, Antonioni, Angelopoulos, Wenders). Los directores del primer grupo tienden a reconstruir el mundo conforme a su visión personal, y para ello hacen hincapié en la imagen como medio fundamental para conceptualizar su universo cinematográfico. Los otros, en cambio, más bien tienden a borrarse ante la realidad y a hacer surgir de su directa y objetiva representación el significado que quieren extraer de ella: por eso, el trabajo de elaboración de la imagen tiene para ellos menos importancia que su función natural de figuración de lo real; para ellos, la fascinación no es sinónimo de confiscación del espectador, cuya libertad respetan; su visión se caracteriza más por la intensidad de su representación de la realidad que por su carácter insólito. Y podemos decir, también esquematizando, que el período en que el lenguaje (imagen, montaje) tenía un papel predominante correspondió al triunfo de los "celebrales", mientras que el progresivo abandono del lenguaje tradicional ha marcado la preponderacia de los "sensoriales" y de su visión plástica desligada de la obsesión de la conceptualización.

André Bazin formuló esta dualidad de manera ejemplar cuando distinguió en el cine, de 1920 a 1940 (pero su observación vale más allá de tal período), "dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Por 'imagen' suelo entender todo lo que puede añadir a la cosa representada su *representación* en la pantalla. Este aporte es complejo, pero podemos reducirlo básicamente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje. [...] en tiempos del mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938, el encuadre *describía*: hoy se puede decir que el director *escribe* directamente en cine". Por otra parte, en el entusiasta texto que ha consagrado a *Umberto D*, escribe: "Quizá para De Sica y Zavattini el asunto sea hacer del cine la asíntota de la realidad. Pero para que, casi en el límite, sea la vida misma la que se transforme en espectáculo, para que se nos muestre —en ese puro espejo— como poesía. El cine la cambia tal como en ella misma".[6]

Estas excelentes fórmulas describen del modo más justo y profundo el misterio y el milagro de la representación cine-

[6] *Op. cit.*, tomo I, pág. 132 y 148; tomo IV, pág. 96.

matográfica: lo cual "se agrega" a la cosa representada, una "asíntota de la realidad". Tal como dice Bresson, "lo real crudo, por sí solo, no proporcionará verdad":[7] sólo su representación fílmica puede conferirle la verdad, o al menos verosimilitud, pues las películas que muestran *verdad* cinematográfica son muy pocas y hasta cada vez más escasas —paradójicamente— en nuestra época, en que la producción comercial se esfuerza por seguir ofreciéndole al público más "realidad". Ya hablé del desastre artístico que constituye la estandarización de los colores supuestamente naturales y que, por su aspecto decorativo, la mayor parte de las veces no hacen más que resaltar la superficialidad de mirada del cineasta;[8] asimismo podemos llegar a la misma triste comprobación respecto de los procedimientos de sonido estereofónico, que crean un entorno sonoro completamente artificial. Por eso, en vez de una representación de lo real (recreación, reconstrucción específicas), la mayoría de los films sólo presentan de ello una achatada y débil fotocopia que no agrega nada específico a su imagen, excepto elementos cuantitativos muy ineficaces para que pueda lograr una evolución cualitativa en la instauración estética. Esto es lo que había verificado Godard cuando lanzó la famosa fórmula: "Antes que una imagen exacta, sólo una imagen".

Al término de este estudio del lenguaje cinematográfico, ¿acaso tendríamos que comprobar que la experimentación de los recursos de este lenguaje, para el cine, habría sido nada más que un período de balbuceos y que el séptimo arte, por fin, habría alcanzado la edad adulta? Quizá no, pues comprobamos que su evolución de la imagen a la realidad no es ni cronológica ni homogénea: por un lado, sólo les incumbe a unos pocos films, dado que la producción mayoritaria comercial nunca se ha preocupado por otra cosa sino por la realidad (en la forma de la sacrosanta "impresión de realidad"); por otro lado, la imagen sigue siendo la mayor preocupación de muchos grandes cineastas a lo largo de toda su carrera (podemos citar a Bresson, a Godard, a Resnais, a Tarkovski). Parafraseando una expresión de moda, podremos decir que el cine realista no

[7] *Op. cit.*, pág. 110.

[8] "El color da fuerza a tus imágenes. Es un medio para volver más cierto lo real. Pero por poco que esta realidad no lo fuera del todo (real), revela su inverosimilitud (su inexistencia)", Robert Bresson, *op. cit.*, pág. 113.

debe excluir lo real de cine; además, si bien la teoría de la transparencia fílmica condena la imagen como signo o símbolo conceptuales, no por eso implica que la imagen no cumpla su función natural de revelación del sentido de la realidad. André Bazin habló de "mero espejo" para referirse a la imagen en que la realidad se sublima en forma de poesía, y en tal caso podemos recordar la definición stendhaliana de la novela: "un espejo que paseamos a lo largo de una carretera general", definición que se aplica a la perfección a la narratividad lineal y desdramatizada del "nuevo cine", así como a su valorización de la duración y del espacio. Entonces, *¿cámara bolígrafo o cámara espejo?*

Como conclusión podemos preguntarnos dónde va el cine. André Malraux escribió: "Por otra parte, el cine es una industria". Luego, ¿tendríamos que decir: "Por otra parte es un arte"? Dado el desarrollo rápido y gigantesco de los medios de comunicación de masa, el cine está convirtiéndose en la piel de zapa del campo de la imagen. Ahora bien, estos medios, aun más que el cine, están dominados por las llamadas "industrias de lo audiovisual" como consecuencia de la importancia de las inversiones necesarias para la producción y de la avanzada tecnología de los medios de difusión. También se les pueden aplicar estas reflexiones de Christian Metz: "La institución cinematográfica no es sólo la industria del cine (que funciona para llenar las salas); es también la maquinaria mental —otra industria— que los espectadores 'habituados al cine' han interiorizado históricamente y que los hace aptos para consumir películas. [...] desde su nacimiento, el cine ha estado como mordisqueado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de la ficción y la representación, de la *diegesis* y de la *mimesis*, para la cual los espectadores estaban preparados —preparados con la razón pero también en lo pulsional— por la experiencia de la novela, del teatro, de la pintura figurativa, y que era la más rentable para la industria del cine". Félix Guattari agrega a éstas sus comprobaciones de psicoanalista: "El cine se ha transformado en una gigantesca máquina de modelar la libido social, [...] En cine dejamos de tener la palabra; él habla en nuestro lugar; se os dice que la industria cinematográfica imagina lo que os gustaría oír; una máquina os trata como una máquina, y lo fundamental no es lo que ella os

dice sino esa especie de vértigo de abolición que os procura el hecho de ser así manejados. [...] El amoldamiento que resulta de este vértigo barato deja sus huellas: el inconsciente se encuentra poblado de indios, vaqueros, policías, gángsters, 'belmondos' y 'marylin monroes'."[9]

La multiplicación de los canales de televisión está desarrollando de un modo considerable la difusión de esa droga y los mercados donde se encuentra disponible. Al mismo tiempo ha comenzado a marginar al cine como institución y como arte: por un lado, la frecuentación de las salas no dejará de disminuir; por otro, el cine está cada vez más contaminado por la escritura televisiva, que no es más que una simple fotocopia de la realidad, según demuestra la generalización de las películas anónimas e insípidas, fenómeno agravado aun más por el sistema de las coproducciones, que conduce a la nivelación de las características culturales y al empalago de las especificidades artísticas. Con esto nos amenaza el "espacio audiovisual europeo" —después del imperialismo hollywoodense—, que se habla de instaurar y que los autores de films esperan y temen a la vez; por su parte se hallan doblemente intranquilos por su sobrevida como fabricantes de imágenes y su salvaguardia como creadores de formas estéticas personales. Y como los distribuidores-difusores se están convirtiendo en dueños del sistema y no tienen más preocupación que la de responder a la supuesta demanda de un público cada vez más condicionado por la uniformización del "espectáculo" audiovisual que se le propone, queda rematado así el más perfecto círculo vicioso.

Para el cine la situación es crítica, pero quizá no desesperada: bastará con algunos experimentadores o algunos exploradores de nuevos caminos para que su porvenir esté asegurado.

[9] En *Psychanalyse et cinéma*, Communication nº 23, 1975, págs. 6, 28, 96 y 101.

# Anexo I

## Nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos

**Imagen**

1. El sonido real empleado de un modo realista:
   a) las palabras: caso normal (los diálogos habituales); caso patológico (el monólogo exteriorizado): *El tesoro de la Sierra Madre*;
   b) la música (orquesta, radio): puede cobrar valor de contrapunto simbólico respecto de la situación o las palabras (la obertura de Egmont en *Las puertas de la noche*);
   c) los ruidos: véase observación sobre música;
   d) el silencio (símbolo de angustia, soledad, muerte).

2. El sonido en off:
   a) las palabras: las de un personaje visible en la pantalla (monólogo interior: *Breve encuentro*);
      las de un comentarista invisible, perteneciente o no a la acción (relato subjetivo u objetivo);
      las de un personaje invisible (expresión del recuerdo, del remordimiento: *La sal de la tierra*);
   b) la música: música comentario en general (expresión de la alegría, de la tristeza, etcétera);
      tema leitmotiv: expresión de un contenido mental preciso (la obsesión del alcohol: *El perdido fin de semana*; del homicidio: *Psicosis*);
   c) los ruidos: reales (el grito de la sirena que simboliza el miedo de la mujer: *Ladrones de carretera*);
      irreales (los aplausos con los que sueña la actriz: *Cómicos*).

3. La vinculación (como contrapunto o como contraste) de la palabra, por un lado, y del gesto, por otro (Charlie retorciendo nerviosamente un papel: *La sombra de una duda*) o de la expresión del rostro (el cantante aterrorizado: *El largo viaje a casa*).

4. La presencia de un objeto con valor simbólico (la leche que se derrama: *Quai des Orfevres*).

5. La presencia de una escena con valor dramático (y eventualmente simbólico): efecto realista (la venda de paño deshecha: *Tormenta sobre Asia*) o irrealista (las ventanas qe se cierran solas: *El beso*).

6. La iluminación: funciones dramática y psicológica (*La trampa*) y transformación simbólica de las luces (la muerte: *Kean*).

7. El color:
   a) combinación (permanente o no) con blanco y negro (*Noche y niebla, Nostalghia*);
   b) introducción momentánea (*El pescado del estruendo*) o transformación (*Zazie en el metro*);
   c) tratamientos especiales (curvas, etcétera: *El cruce de París*).

8. El dibujo animado: expresión del contenido mental (*El circo, Cero en conducta, Juegos de verano*).

9. Los trucos:
   a) sobreimpresión (personaje, objeto, escena, inscripción);
   b) flou (subjetivo u objetivo);
   c) barrido;
   d) distorsión de la imagen o del sonido;
   e) fundido encadenado;
   f) apariciones y desapariciones instantáneas.

10. La materialización objetiva de un contenido mental preciso (un murciélago: *El perdido fin de semana*; los padres y amigos del preso: *El fantasma que no vuelve*.

**Cámara**

11. El tamaño de los planos: plano general, primer plano, detalle, inserto.

12. Los ángulos de toma: picado (humillante), contrapicado (exaltante.

13. Los encuadres especiales simbólicos: por naturaleza (cuadro inclinado: *Breve encuentro*) o por composición (barra de la cama delante de la frente: *Esposas en ridículo*).

14. Los movimientos de cámara expresivos (reales u ópticos): travellings hacia adelante, hacia atrás vertical; panorámicas; trayectorias.

15. La modificación del movimiento acelerado, disminuido, inversión, detención.

**Montaje**

16. El montaje rítmico:
    a) montaje rápido (alegría, ira, violencia, enloquecimiento, etcétera);
    b) montaje lento (hastío, ociosidad, desesperación, etcétera);
    c) plano anormalmente largo (suspenso).

17. El montaje ideológico: semejanza simbólica mediante paralelismo (los obreros fusilados, los animales degollados: *La huelga*).

18. El montaje narrativo: toma (o secuencia) intercalada que expresa:
    a) sueño o ensoñación;
    b) alucinación;
    c) futuro objetivo (*Francia liberada*);
    d) futuro imaginado (la evasión: *El hampa*);
    e) recuerdo objetivo (pasado real: los gusanos blancos de *El acorazado Potemkin*);
    f) recuerdo subjetivo (personal: el brazo del alemán muerto de *Hiroshima mi amor*) o exteriorizado (relato en tercera persona).

19. La elipsis: supresión de planos que tienen importancia por su contenido dramático (suspenso).

20. El paso de un plano de realidad a otro (*Una tragedia norteamericana*).

# Anexo II

## Compendio de semiología*

Semiología: "Ciencia que estudia la vida de los signos dentro de la vida social" (Ferdinand de Saussure). Ciencia que estudia los sistemas de signos (Petit Robert):

### Lengua y lenguaje

"La lengua es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias. En su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito (Saussure)."

"El hecho de la lengua es múltiple por definición: existe una gran cantidad de lenguas distintas. No existe un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural (A)."

"Una de las grandes diferencias entre el lenguaje cinematográfico y la lengua consiste en que, dentro del primero, las diversas unidades significativas mínimas no tienen significado estable y universal. Las 'figuras' cinematográficas tienen un sentido; son unidades significativas mínimas: no se puede cortar en dos o en tres un *flou* o *una detención de la imagen*. Estas 'figuras' adquieren un significado preciso en cada contexto, pero, tomadas en sí mismas, no tienen un valor fijo; si se las considera intrínsecamente, nada se puede decir de su sentido. Los códigos cinematográficos generales son sistemas de significantes sin significado (M)." Por ejemplo, el significante *travelling hacia adelante* puede vehiculizar significados varios.

"El lenguaje cinematográfico presenta un grado de heterogeneidad muy considerable ya que combina cinco materias distintas: la banda icónica comprende las imágenes que se mueven y, de un modo accesorio, notaciones gráficas (intertítulos, subtítulos, inscripciones varias); la banda sonora comprende el sonido fónico (diálogo), el sonido musical y el sonido análogo (ruidos). Sólo una de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico: la imagen moviente (A)."

* Las citas consultadas (M) fueron tomadas de Metz, Christian, Langage et cinéma; las señaladas con (A), de Aumont Jacques, etc., Esthétique du film. En algunos casos fueron adaptadas en función de la coherencia del informe.

## Signos

"No existe el signo cinematográfico. Esta idea proviene de una clasificación ingenua que procede por unidades materiales (lenguaje) y no por unidades de pertinencia (códigos). En cine (o en otro campo) no existe un código soberano que imponga sus unidades mínimas, las mismas, a todas las partes de todas las películas (M)."

"Entre las distintas unidades pertinentes hay algunas que se pueden llamar legítimamente 'signos', si al menos se toma el término en un sentido denotado y técnico (el mínimo elemento conmutable con sentido propio). No hay inconvenientes en considerar un movimiento de cámara como un signo, puesto que ese movimiento siempre tiene un sentido y en el código de los movimientos de cámara es el mínimo elemento con sentido (M)."

## Códigos y subcódigos

"Un código, en semiología, se concibe como un campo de comunicaciones, terreno dentro del cual las variaciones del significante corresponden a variaciones del significado. Los únicos códigos exclusivamente cinematográficos (y televisivos: ambos lenguajes son comunes en gran medida) están vinculados con la dependencia de la imagen: códigos de los movimientos de cámara y códigos de ajustes dinámicos (A)."

El lenguaje cinematográfico es un conjunto de códigos y subcódigos. Los códigos (específicos o generales) son "sistemas de diferencialidades" (M), de "configuraciones significantes" (A): por ejemplo, el código de los movimientos de cámara, que es específico del cine. Los subcódigos (no específicos o peculiares) engloban "ciertos procedimientos desprovistos de significado estable en el nivel de los códigos" (A): por ejemplo, el subcódigo de las escalas de planos, que asimismo le concierne a la foto fija.

"La pluralidad de códigos corresponde a la intrínseca complejidad de los problemas propiamente cinematográficos, ya múltiples: montaje, movimientos de cámaras, etcétera. La pluralidad de los subcódigos se debe a que las soluciones dadas a estos problemas son, a su vez, muy diversos: dicha pluralidad refleja *la historicidad* de lo "cinematográfico", sus variaciones de una época a otra, de un país a otro, de una escuela a otra, etcétera. La suma ideal de subcódigos (y no las de los códigos), el juego de su competencia y de sus eliminaciones sucesivas, constituye la *historia del cine* en lo que ella tiene de genuinamente cinematográfico (M)."

**Textos y mensajes**

"El único principio de pertinencia capaz de definir actualmente la semiología del cine es la voluntad de considerar las películas como *textos*, unidades de discurso. Si declaramos que la semiología estudia la *forma* de las películas, no hay que olvidar que la forma no es lo que se opone al contenido, y que existe una forma del contenido tan importante como la forma del significante (M)."

"El film —*el mensaje*— es un objeto 'concreto' porque sus fronteras coinciden con las de un discurso que es anterior a la intervención del analista." (Por ejemplo): "Cada movimiento de cámara es un mensaje (uno de los varios mensajes) del código de los movimientos de cámara (M)." Una película es capaz de ofrecer "varios sistemas de interpretación y de admitir varios *niveles de lectura*".

**Lenguaje y escritura**

"El cine no es una escritura; es lo que permite una esritura; por eso lo hemos definido como un lenguaje que permite construir textos. (Hay que establecer) una clara distinción entre *el conjunto de los códigos y subcódigos* (el lenguaje cinematográfico) y el conjunto de los sistemas textuales (la escritura cinematográfica) (M)."

"El cine (es) un lenguaje abierto a los mil aspectos sensibles del mundo, pero también un lenguaje forjado en el acto mismo de la invención artística singular. La empresa filmosemiológica (debe) tomar conciencia de la riqueza que hay en un lenguaje tan distinto de una lengua y tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados. Más allá de esta primera verificación comienzan a plantearse los problemas analíticos."

**La semiología y el espectador**

"El trayecto del semiólogo es paralelo (idealmente) al del *espectador* cinematográfico; es el trayecto de una 'lectura'. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar ese recorrido en todos sus sectores, mientras que el espectador lo atraviesa de un tirón e implícitamente, ante todo con el deseo de 'entender la película'; el semiólogo, además, quiere entender cómo se comprende el film. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura 'ingenua' (en realidad, frente a la lectura *cultural*) del espectador (M)."

# Bibliografía fundamental


Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Musique de cinéma*, París, L'Arche, 1972.

Agel, Henri: *Le cinéma*, París, Casterman, 1954.

Amengual, Barthélemy: *Clefs pour le cinéma*, París, Seghers, 1971.

Aristarco, Guido: *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, Turín, 1960.

Arnheim, Rudolf: *Film as Art*, University of California Press, 1957.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel, y Vernet, Marc: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983.

Baechlin, Peter: *Histoire économique du cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1947.

Balazs, Mela: *L'esprit du cinéma*, París, Payot, 1977.

Balazs, Bela: *Le cinéma*, París, Payot, 1979.

Bazin, André: *Q'est-ce que le cinéma?* (4 vol.), París, Éd. du Cerf, 1958-62.

Betton, Gérard: *Esthétique du cinéma*, París, P. U. F., 1983.

Bonnell, René: *Le cinéma exploité*, París, Éd. du Seuil, 1978.

Burch, Noël: *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969.

Chion, Michel: *Le son au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Éd. de l'Étoile, 1985.

Cohen-Séat, Gilbert: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, París, P. U. F., 1958.

Colpi, Henri: *Défénse et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc, 1963.

Deleuze, Gilles: *L'image-mouvement*, París, Éd. de Minuit, 1983.

Eisenstein, S. M.: *Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Éd. du Progrès, 1958.

Eisenstein, S. M.: *Au-delà des étoiles*, París, U. G. E., 1974.

Eisenstein, S. M.: *Le film: sa forme/son sens*, París, Charles Bourgois, 1976.

Eisner, Lotte H.: *L'écran démoniaque*, París, Le Terrain Vague, 1965.

Epstein, Jean: *Intelligence d'une machine*, París, Jacques Melot, 1946.

Epstein, Jean: *Le cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947.

Flichy, Patrice: *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Gauthier, Guy: *Vingt leçons sur l'image et le sens*, París, Edilig, 1982.
Koulechov, Lev: *Tratado de la realización cinematográfica*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1947.
Kracauer, Siegfried: *Theory of film*, Oxford, Oxford University Press, 1960.
Lebel, Jean-Patrick: *Cinéma et idéologie*, París, Éd. Sociales, 1971.
Lherminier, Pierre (con la dirección de): *L'art du cinéma*, París, Seghers, 1960.
Lindgren, Ernest: *The art of the film*, Londres, Allen and Unwin, 1963.
Lotman, Yuri: *Esthétique et sémiotique du cinéma*, París, Éd. Sociales, 1977.
Magny, Joël (con la dirección de): *Théories du cinéma*, París, Éd. L'Harmattan, CinémAction nº 20, 1982.
Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Gallimard, 1946.
Metz, Christian: *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971.
Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 vol.), París, Éd. Universitaires, 1963-65.
Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Éd. de Minuit,1956.
Moussinac, Léon: *Naissance du cinéma*, París, Éd. Français Réunis, 1967.
Pudovkin, Vsevolod: *Film technique and film acting*, Nueva York, Grove Press, 1970.
Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial*, París, Flammarion, 1972, 9ª edición.
Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma* (5 vol.), París, Denoël, 1948-60.
Vertov, Dziga: *Articles, journaux, projets*, París, U. G. E., 1972.

# El lenguaje del cine

## Marcel Martin

«Mi propósito es ilustrar la historia del cine mucho más que su actualidad (...), tratar de precisar lo mejor posible el origen y el primer uso de tal o cual efecto del lenguaje visual y sonoro, y dar ejemplos seleccionados de los clásicos de la cinematografía.»

Marcel Martin analiza con gran rigor las películas más importantes explicando todos aquellos componentes que las han convertido en obras de arte imperecederas. Muchos de estos clásicos pueden considerarse hoy tan valiosos como la *Ilíada*, la Capilla Sixtina o la Novena Sinfonía de Beethoven.

Con su fina atención al trabajo de la cámara, a los decorados y a la creación de diversas modalidades de espacios y tiempos para resaltar la lógica de la narración, el autor enriquece las teorías estéticas del cine con la dimensión y los conceptos de la semiótica cinematográfica.

La obra se dirige especialmente a estudiantes para señalar los logros admirables de invención y creatividad en la fase aún experimental del cine clásico. Sus bases se encuentran en toda la producción posterior, que no ha añadido más que refinamientos técnicos.

**Marcel Martin** es crítico de cine, historiador y secretario general de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica. Es además autor de varios libros, entre otros *Charlie Chaplin*, *Jean Vigo* y *Le cinéma français depuis la guerre*.

ISBN 84-7432-381-9

9 788474 323818

500224

gedisa
editorial